YENİ

DÜŞÜN

AYLIK DERGİ MART'88

1.000 TL.
(KDV dahil)

DİLDE KARGAŞA

DİL SÖYLEŞİLERİ □ Ö.ASIM AKSOY-
HASAN EREN-MERTOL TULUM

KLASİK ÜZERİNE □ CAN YÜCEL-T.S.ELIOT

UFUKTAKİ SİNEMA ŞÖLENİ □ SAMİH RİFAT

BERTOLUCCI VE SON ÇİN İMPARATORU □ TANER TİMUR

MOR HİKÂYE □ SELÇUK BARAN

Dinleyin...

Klasik müziği dolby system ve stereo digital kayıtla dinleyin...

- Evrensel müziğin seçkin kompozitörleri;
  Dünyaca ünlü yorumcular ve Çek orkestraları;
  Supraphon ve Diskotür işbirliği;
  Dolby system ve stereo digital kayıt;
  Özel hazırlanmış Foneks kasetleri;
  Özgün kutularda 12 kasetlik set*.
- **VE AYDA SADECE 10.000 TL'YA TAKSİTLE**

KLASİK DİZİ 1'İ, ☐ taksitle ☐ peşin istiyorum

İsim :.....

Adres:.....

.....

Telefon :..... İmza :.....

*300 kasetlik serinin ilk seti

BEETHOVEN Piano Concerto "Emperor" / Triple Concerto / Violin Concerto RACHMANINOV Piano Concerto No.2 ☐ CARL ORFF Carmina Burana TCHAIKOVSKY Violin Concerto / Concerto in B Flat Minor ☐ LISZT Piano Concertos ☐ VIVALDI The Four Seasons ☐ DVORAK New World Symphony / Cello Concerto in B Minor ☐ MAX BRUCH Concerto in G Minor FELIX MENDELSSOHN Concerto in E Minor

BUNLAR SİZİN İÇİN AVANTAJSA BİZİ ARAYIN!

Klasik müzik set-1'i tamamı 6 ayda ödenmek üzere ayda 10.000 TL. **TAKSİTLE** veya % 20 indirimli **PEŞİN** (KDV hariç) edinmek istiyorsanız aşağıdaki telefonumuza ya da kuponla adresimize başvurmanız yeterlidir. Gönderim giderleri bize ait olup, tarafımızdan kaynaklanan tüm teknik yetersizliklerin sorumluluğunu üstleniyoruz.

MAYA «Güzeli önerir»

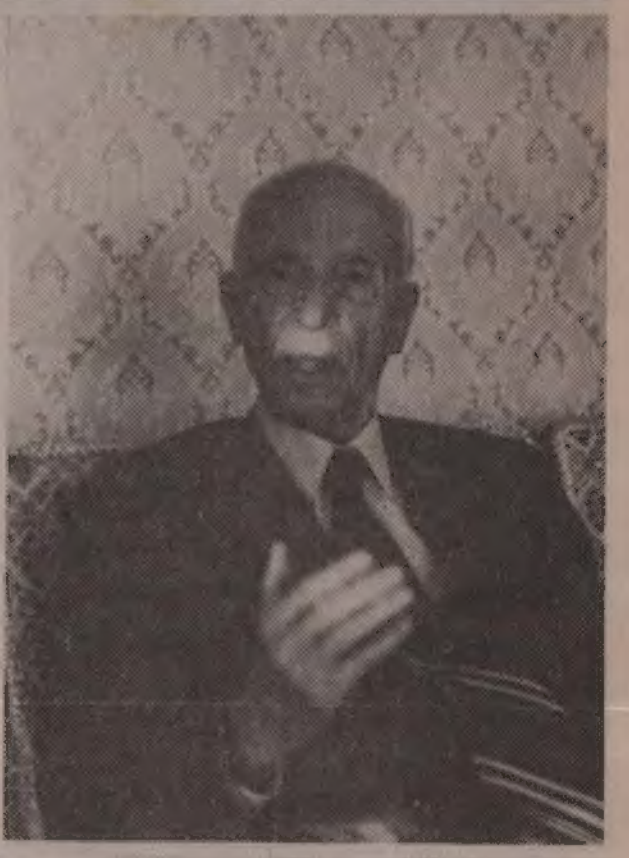
MAYA LİMİTED PK: 1382 Sirkeci/İST. Tel: (1) 527 99 80

YENİ

DÜŞÜN

MART'88

3 şiirler / **can yücel**
4 insan bireyleşmeden inanç özgürleşebilir mi? / **oya baydar**
9 şiir / **furuğ ferruhzad**-celal hosrovşahi / onat kutlar
12 15 şubat: sinema-deliliği / **tomris uyar**
13 bertolucci ve son çin imparatoru / **taner timur**
16 şiirler / **adrienne rich** - cevat çapan
18 markburg / **uğur kökden**
20 kayıtsızlar ve güzel insanlar / **gürhan uçkan**
21 dosya: **dilde kargaşa**
22 sunuş
24 başlangıçtan bugüne türkçe'nin serüveni / **a.haşim akman**
33 dilde atılım yapmak zorundayız / **ömer asım aksoy**
35 amaç türkçe'yi güzelleştirmek / **hasan eren**
37 konu geniş bir platformda tartışılmalı / **mertol tulum**
40 şiir / **erich fried** - serol teber
41 mor hikâye / **selçuk baran**
44 ufuktaki sinema şöleni / **samih rifat**
49 elem klimov sineması / **sevil kutlar**
54 şiir / **metin altıok**
55 türk klasiği yok!.. bunun için yakınmaya lüzum da yok / **can yücel**
58 klasik nedir / **t.s.eliot** - sevim kantarcıoğlu
65 şiirler / **rené char**-tahsin saraç
66 şiir / **özdemir ince**
67 ''sıradan bir pasaport hikâyesi''nin devamıdır / **gülsün karamustafa**
69 psikiyatrik fişlenmeye doğru-II / **ataman tangör**
74 şiir / **nihat behram**
75 pater litterularum / **özdemir ince**
77 roman kavramlarını tartışmak / **semih acar**
80 sanat haberleri



YENİ DÜŞÜN: Aylık Dergi Mart'88. 1000 TL (KDV dahil) **Sahibi:** De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti. adına Ayhan Kızılöz **Yazı İşleri Müdürü:** Mehmet Karadağ. **Kapak Resmi:** Alfredo Otto Wolfgang Schulze (WOLS) **Yurt Dışı** 4 DM. Sayı 17-45. **Ofset Hazırlık:** Yayın-Dizgi Merkezi ve SOS **Baskı:** Hürriyet Ofset A.Ş./Halkalı-İstanbul. **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş. **Adres:** Nuruosmaniye Caddesi Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Cağaloğlu-İSTANBUL. **Tel:** 511 00 25 **ABONE KOŞULLARI:** Yurt İçi Yıllık 7200 TL. Yurt Dışı Yıllık 40 DM (Posta ücreti dahildir). **Abone bedeli** posta havalesiyle **Yeni Düşün Dergisi** Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Cağaloğlu-İSTANBUL adresine ya da **De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti.** Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi Hesap No. 2558-5'e gönderilebilir.

MERHABA!

Üst üste yığılmış ekonomik ve politik sorunların "el çabukluğu marifet" bir yöntemle gündemden uzaklaştırılarak zakkumla oyalandırıldığımız bir ayı geride bıraktık. İletişim araçlarının birbiriyle etki yarışıydı sanki yaşadığımız. Bu arada gazetelerin, haftalık dergilerin ve televizyonun enformasyon bombardımanı, sorunların sağlıklı bir zemine oturtulmadığında nasıl saptırılabileceğinin önemli bir göstergesiydi.
Sanat-edebiyat gündeminde ise hiç kuşkusuz "Klasiğimiz var mı yok mu?" sorusuyla başlayan tartışma birinci plandaydı. *Cumhuriyet*'te Melih Cevdet Anday'ın başlattığı tartışma önce *Nokta*'nın, ardından da *Tercüman*'ın konuya yaklaşım biçimiyle ne olduğu anlaşılamadan günlük *tüketimlerimiz* arasında eridi gitti. Sorun, yakın geçmişte bir kez daha ele alındığında da benzer bir biçimde sona ermişti. Demek ki bir kez daha gündeme gelmemesi için hiçbir neden yok. Bu yüzden T.S.Eliot'un makalesini sağlıklı bir zemin oluşturur umuduyla yeniden yayımlama gereği duyduk.

□

Dil tartışmaları günümüzden yaklaşık 150 yıl öncesine dayanan bir geçmişe sahip. Tartışıldığı her dönemde de canlılığından hiçbir şey yitirmiyor. Bu sayımızın ağırlıklı konusu olarak Türk dilinin bugün içinde bulunduğu durumu değerlendirirken "Dilde Kargaşa" teşhisimizde yanılmadığımızı gördük. Konunun çözüm yolunda nasıl bir çizgide ilerleyeceğini ise zamanla, hep birlikte göreceğiz.

□

Bu sayıda geçen ay yayımladığımız "Furuğ'un Öyküsü"nün kahramanı İranlı şair Furuğ Ferruhzad'ın bir şiiri ile yine Celal Hosrovşahi'nin onu tanıtan bir yazısı yer alıyor.

□

Bir sanatçı için ürünlerini sergilemek, alıcısıyla doğrudan ilişkiler kurmak, kısacası sanatsal etkinliğini gerçekleştirebilmekten daha doğal ne olabilir? Hele bir de kendi ülkesinde ona bu olanaklar tanınmazken sınır ötesinde bir ilgi doğarsa... Böyle başlayan "Bir Pasaport Hikâyesi"ni geçen ay Sadık Karamustafa'nın kaleminden okudunuz. Sanatçının yurt dışına çıkamamakla neler kaçırdığını ise bu ay Gülsün Karamustafa'nın kaleminden okuyacaksınız. Oldukça traji-komik bir hal alan bu pasaport hikâyelerinden biri de Sadun Aren'in başına geldi. Sonunda Aren'e pasaport verildi, ama "bir defaya mahsus"! Aren dergi baskıya verildiği sırada henüz yurt dışında bulunduğundan, bu ay yazısını yayımlayamıyoruz.
Gelecek sayımızda buluşmak üzere.

Dostluk ve sevgiyle.

CAN YÜCEL

DAVETSİZ MİSAFİR

Bir sûret hatim indiriyor hatmilerin içinden
Gözlerimin içine mütemâdi,
Yağmurdan kaçmış yağmur kuşu kadar yalnış
Ve ne kadar ne kadar ıslak
Nerdeyse allaha inanacak
Ellerimin dallarına asılmış
Kimseye yaramayacak o yarasa
Kapalı bir açının zaviyesinden...

Böyle çorapsız-morapsız
Himaye-i Etfal Balosuna gidilir mi be kardeşim...

KIŞLIK

Linyit bir hayvan bu
Kaçmış damından
Selviye kıskancından
Teke kokularıyla
Ağıyor göğe duman
Biteviye

BİR GENÇ ARKADAŞA UZAKTAN MEKTUPLAR: II

İNSAN BİREYLEŞMEDEN İNANÇ ÖZGÜRLEŞEBİLİR Mİ?

Oya Baydar

Şimdi üzerinden kim bilir kaç acımasız buldozer, bellek ve tarih düşmanı kaç yıkım, kaç korkulu baskın, kaç ömür, kaç yol geçtil.. Şimdi üzerinden tüm gençliğimiz, orta yaşımız, iki darbe, onlarca darağacı, binlerce sürgün, yüzbinlerce zindan, 23 uzun yıl geçtil.. Bir küçük apartman dairesiydi Aksaray'da. Son bıraktığımda - neredeyse on yıl olacak - tozlu, çamurlu, çok telaşlı bir minibüs durağı; kalabalık, kargaşalık bir meydandı oralar.

Masal diye dinlemel Ya da istersen "masal" de geç. Ben bu masalı - bitmeyen bir inancın, ürkek ama yaratıcı bir kuşkunun, ne kadar çiğnense o kadar inatla doğrulup yeşeren çayır misali bir umudun, bunca savaşın yıkıntıları arasında boy atan bir yarın özleminin şiiri olan bu masalı - seviyorum.

Aksaray'da, ana yolun kenarında, gri yüzlü - belki de sarı; nasıl da unutuyor insan! Sana unutmanın, insanların, sokakların, şehirlerin yüzlerini, renklerini, kokularını yavaş yavaş, sinsi sinsi, adım adım, çaresiz unutmanın isyanını, hüznünü, korkusunu anlatmalıyım bir mektubumda. Eleştirdiğin, hatta küçümsediğin "nostalji"yi umutsuz bir isyana dönüştüren karşı konmaz unutmanın korkusunu, hüznünü... - evet, gri yüzlü, belki de sarı bir apartman dairesiydi TİP Fatih ilçesi. Sana yazmak için kalemi elime aldığımdan bu yana, o apartmanın rutubet ve sigara kokulu daracık merdivenlerini ilk tırmandığım şubat akşamını hatırlıyorum hep. O gece, üzerinde *"T.İ.P. Fatih İlçesi"* levhası asılı kapının önünde göğsümde duyduğum yürek çırpıntısını, sınav ürkütüsünü, kapıyı açan yüzün eğretil de olsa inandırıcı ciddiyetini hatta biraz kasılmışlığını, aralarına karışacağım kavga arkadaşlarımın çok sırlar sakladıklarını ima değil ilan eden suskunluklarını, çepeçevre sandalyeler dizilmiş bir odanın ortasında, aydınlık, sevinçli bir gülümseme, bir tanıdık yüz arayarak yargılanmaya gelmiş suçlu gibi kalakalışımı hatırlıyorum. Oradaki donuk ciddiyeti, sadece yoksulluğun değil bilinçli bir tercihin de ürünü olan "resmî daire" kuruluğundaki düzenlemeyi, sonraları yıllar boyunca görüp alışacağım benzeri duvarların bir kopyası olan *"ders veren"* duvarları ve o kapının dışına çıktığında öylesine canlı, öylesine *"kendileri"* olabilen insanların, oradaki ölçülü biçili donukluklarını hatırlıyorum.

Örgütlü sosyalizme böyle adım attım. Sonraları, başka sosyalist partilere, örgütlere, gruplara, yuvarlara ilk "resmî" adım atışta, aynı iç ürpertisini, aynı tabloyu, aynı yanlış yapma, yanlış söyleme kasılmışlığını, aynı sınav duygusunu, aynı törensel ciddiyeti yaşadım. Bir tarikate girer gibi, inancımızın sınanacağı bir dinsel törene katılır gibi, giysileriyle birlikte kendine özgü renklerini, duygularını, geçmişini de kapının önünde bırakması istenen keşişin manastıra girmesi gibi attık adımlarımızı harekete. Kendimiz de, biraz yerleşip ev sahibi olduğumuzda, aynı kalıpçı, törensel tarikat havası, aynı donuk kalıplaşmış davranış ve sözlerle, aynı sınavlarla karşıladık aramıza yeni katılanları. Bir lütufta bulunurmuşcasına, bir ayrıcalık bahşedermişcesine... Tıpkı bize de lütufta bulunulduğu gibi, tıpkı sosyalist olmayı bir ayrıcalık diye kuşandığımız gibi... 23 yıl önce Aksaray'daki küçük apartman dairesine sinmiş köşeli, kuru üslup; edinilmiş, giyinilmiş ciddiyet; ağır hava, Cağaloğlu'nda bir ahşap konağın uzun masalı, uzun tartışmalı akşamlarında; Ankara'da Sümer sokağın bir türlü ısınmayan rutubetli bodrum katının inançlı umutlu yoksulluğunda; İstanbul'da, Tan Sokak'ta, karanlık, havasız ama karınca yuvasını andıran hummalı bir çalışmanın sürdüğü bir parti merkezinde; ve sonra yıllar boyunca, gizliliğin gizemli ama karanlık, çekici ama tuzaklarla dolu labirentlerinde sürdü gitti. Taa senin "nostaljik feryatlar"dan söz eden yazına kadar gelip dayandı.

Duygusal titreşimlerden, hafifliklerden arınmış olmasına özen gösterilen tok bir sesle söylenen bir "merhaba arkadaş"l.. Neden, kimin koyduğu, ne işe yaradığı sorgulanmayan - sosyalist olmanın gereği sanılan kalıplara uydurulmaya ça-

lışılan bir ses tınısı, benimsenmemiş sadece kuşanılmış bir üslup... Yaşama sevinci dolu içten bir kahkahanın, biraz yüksek çınladı diye mahkûm edilişi... Parlak renklere tepkimiz; ve içimiz çekse bile, en başta kendi iç sansürlerimizi, yasaklarımızı aşıp da, bir alı, bir yeşili, bir moru şöyle gönlümüzce giyinip takınamadığımız... Devrimci edebiyat hadi neyse de, bir aşk şiirini, bir sevda türküsünü tüm yüreğimiz ve sesimizle söyleyemediğimiz... Evimin duvarlarına Nazım'ın aşk ve hasret dizelerini yazdığım için küçük sosyalist grupcuğumuzun üyelerince ne kadar eleştirilip utandığımı; sonraları bir günlük gazetede yazı yazarken "utku" "ardıcıl", "Oktobr Devrimi" gibi günlük dilimde bulunmayan sözcükleri kullanmıyorum diye neredeyse "parti düşmanı" sayanların olduğunu; tanıdığım bir başka arkadaşın saygıdeğer bir yöneticiye lâz fıkrası anlatmasının handiyse skandala dönüştüğünü (oysa çok gülmüştü yönetici) hatırlıyorum. Özel sözcükler, özel deyim ve anlatım biçimleri, - Sosyalizmin zorunlu bilimsel terminolojisi değil kastettiğim. Günlük ilişkilerimizde, günlük sıradan konuşmalarımızda, devrimci olmanın "raconu" sayılan anlatım biçimlerinden söz etmek istiyorum - bir çeşit grup içi kuşdili, o dilin grup içinde hemen yaygınlaşması, tek dil haline gelmesi; çevremizin, gruplarımızın partilerimizin, mensubu olduğumuz "siyaset"lerin terimlerini, üslubunu, jargonunu, bir *alamet- i farika* gibi, bizi *"biz"* yapan bir yafta gibi taşıdığımız... Katıldığım toplantılarda, yaşadığım devrimci, sosyalist çevrelerde, kimi zaman içimden "sol ayak öne, rahat" diye bağırmak, kasılmış, kalıplaşmış biçimleri, yaratıcılığın ve sosyalizmin özünün düşmanı bu bir örnek olma - birlik değil - çabasını kırmak geldiğini, ama kendim de o sınırların esiri olup, sürünün dışına düşme korkusuna yenilip kafamla ve yüreğimle reddettiğim bu biçimleri benimsemeye çabalayışımı hatırlıyorum.

Kaçışlarımı hatırlıyorum bir de. Bunu anlatmalıyım sana. Sen hiç böyle küçük kaçamaklara özlem duymamışsan da, belki "kaçış"a hiç ihtiyacın olmamışsa da anlamaya çalışmalısın. - Çünkü bir zenginliktir insanı anlamak. Hele de inanmış insanı, sosyalist insanı.-

Ankara'da Sümer Sokaktaki bodrum katında, çok iddialı küçük sosyalist yuvarımızın devrimci disiplini, geceler boyu uykusuzluğumuzun ürünü olan araştırmalarımızın, çalışmalarımızın en "resmî" havalarda, en "köşeli" üsluplarla tartışılmasını gerektirirdi. Yüzlerce kitap, yüzlerce kart arasındaki zorlu çalışma değil, bu uzayıp giden ağır hava ürkütür, yalnızlaştırırdı beni. Fıstık yeşili buluzumdan, Lenin metinleri arasına karışıvermiş bir Edip Cansever şiirinden, o günlerde içimde büyüyen tutkulu bir sevdadan, geceleri evime döndüğümde içtiğim bir kadeh konyaktan, kendime ait özel, yumuşak ve bireyce ne varsa hepsinden utanır, yeterince "devrimci" olamayacağımı düşünüp korkuya kapılırdım. Birey "ben"le devrimci, sosyalist "ben" karşı karşıya gelir çarpışırdı. Birey "ben"i öldürmeye çalışırdım. *"Birey ben"* le *"sosyalist ben"* in en yüksek ve tek doğal uyumunun bireyi öldürmekle, eritmekle değil, özgürce geliştirip zenginleştirmekle mümkün olduğunu henüz bu açıklıkla kavramamıştım. Daha sonra kavradığımda, başkalarına kavratma güç ve cesaretini bulamadım kendimde.

O Sümer Sokak akşamlarında, toplantının bir an önce bitmesini gizliden gizliye dileyerek; uzamasın diye tartışmadan vazgeçip eleştirileri hemen kabul ederek, - hele mevsim baharsa - Çankaya tepesindeki bahçede bir bardak demli çayın, ya da - hatırlıyor musun benim çok sevgili adaşım? - hani seninle dayının Kavaklı'daki bahçe gazinosunda yediğimiz şaraplı bir yemeğin hayalini kurardım. Hani erik ağaçlarının çiçekleri, rüzgârsız, kıpırtısız, dingin bir Ankara akşamında tabaklarımıza düşer, şarap kadehlerimizde beyaz bahar yaprakları yüzerdi. Hani 28 yaşımızın Ankara'sı, aşağıda, sislerin ve akşamın arasında yavaş yavaş kaybolup ilk ışıklar parlamaya başlarken, yıllarca sürecek dostluğumuzun - o günlerden bize kalan en güzel şey - ilk ilmekleri atılırdı. Kaçış'larım Çankaya'da bir çay bahçesinden, Kavaklıdere'de çiçeğe durmuş erik ağaçlarından Ankara Kalesi'ne, bin yıllık taş ve mermer heykellerin acıları dinlendiren serinliğine tırmanır, oradan denizlere, uzun yollara, mandalina bahçelerinin pembe-beyaz bir ırmak olup denize aktığı Bodrum yamaçlarına, İstanbul'da bir balıkçı meyhanesine ulaşırdı. Bazan salt bir özlem, bir hayal olarak kalır bazan bir kaçamakta somutlaşırdı.

Bizler, sosyalizme 1960 sonrasında, hele 1970 sonrasında gelenler, çoğumuzun - neyse ki ve ne güzel - bugün bile kaybetmediğimiz alabildiğine devrimci romantizmimizle, apaydınlık kafalarımız, gem tanımayan başkaldırı duygumuz, değişme ve değiştirme azmimiz, tutkuya dönüşmüş devrim coşkumuzla çelişen donuk bir kalıpçılığa uyduk. Kalıpçılığın ürünü olan darlığı istemeyerek de olsa besledik. Kolektivite içinde erimenin, çevrece benimsenmenin, kabul görmenin yolu ve ahlakı oldu bu kalıpçılık.

Kendi dili, kendi töresi, kendi hiyerarşisi olan gettolar yaratıp, oralara saklanarak rahat ettik. Gettolarımızın çevresini çepeçevre duvarlarla çevirdik, içlerine çekilip savunmaya geçtik ve inancımızın değil gettoların dışına düşmekten ölesiye korktuk. Kimilerimiz için, bir sosyalist çevreye, gruba "mensup" olmak, sosyalist olmanın önüne geçti. Biçimler, kalıplar, jargonlar özün önünü, kimi zaman da yerini aldı. İnanmanın coşkusu, inanılan amacı perdeledi.

Neden hep "biz" dediğimi soruyorsun kuşkusuz. Hatta biliyorum, "Bun-

"Kaçışlarımı hatırlıyorum bir de. Bunu anlatmalıyım sana. Sen hiç böyle küçük kaçamaklara özlem duymamışsan da, belki 'kaçış'a hiç ihtiyacın olmamışsa da anlamaya çalışmalısın. -Çünkü bir zenginliktir insanı anlamak. Hele inanmış insanı, sosyalist insanı.-"

"Bizler, sosyalizme 1960 sonrasında, hele 1970 sonrasında gelenler, çoğumuzun -neyse ki ve ne güzel- bugün bile kaybetmediğimiz alabildiğine devrimci romantizmimizle ve değiştirme azmimiz, tutkuya dönüşmüş devrim coşkumuzla çelişen donuk bir kalıpçılığa uyduk."

lar senin sorunların, küçük burjuva aydın düşünceleri, 12 Eylül sonrası iç hesaplaşmaları" demeye hazırlanıyorsun. "Bu düşünceleri keşke bir on yıl önce geliştirip, bu açıklıkla o zaman konuşup tartışabilseydik; keşke *12 Eylül*ler beklemeden *11 Eylül*'lerde hesaplaşabilseydik kendimizle," diyorum ben. Hem unutma ki bizim hareketimiz, hem tarihsel hem de toplumsal olarak - isteyelim istemeyelim - aydın ağırlığını ve vurgusunu taşıdı hep. Çeşitli geçmişlerden, çeşitli sınıf ve çevrelerden gelen, harekete tüm çeşitlilikleri ve renkleriyle katılan aydın - ya da aydınlaşmış - kadrolar, sana anlatmaya çalıştığım kişilik parçalanmalarını yaşadılar. Aşırı tepkisellikle kalıpçılığa aşırı uyum arasında; aşırı "liberallik"le aşırı "devrimcilik" arasında; kişiliklerini inkâr ya da ne yazık - sosyalizmi inkâr uçları arasında, 1960-1980 girdabında yuvarlanıp durdular. Sosyalist harekete katılan diğer iki büyük kesim, *işçiler* ve *gençler* ise farklıydılar. İşçiler için sosyalizm, yaşadıkları günlük gerçeğin, sınıfsal konumlarının doğal bir uzantısıydı. Onların sosyalizme varışları; devrimci romantizmin, tadılmak istenen büyük heyecanların, büyük macera tutkularının, yeni bir yaşam biçimi, yeni bir ahlak edinme ihtiyacının, bilimin ve kitapların büyüleyiciliğinin itkisiyle değil, gerçeğin bilincine varmalarıyla oldu. Sömürünün mekanizmasını kavrama olanak ve bilincini elde ettiklerinde, kendiliğinden bir adımla girdiler harekete. Bu giriş dekorlardan, süslerden, hayallerden arınmıştı. Günlük yaşamın doğal bir parçasıydı. Bu yüzden onlar doğallıklarını korudular. Kuşdillerini, eğreti biçimsel davranışları, katı kalıpları benimsemediler. Ama kendilerini huzursuz hissetmediler de değil. Bir bölümü, kuşdillerl karşısında dilsiz kaldı, uzaklaştı. Bir bölümü aydınlardan bildiği bu kalıpçı ve ağır havaya tepkiyle aydın ve bilim düşmanlığı geliştirdi. Bir bölümünü kendimize uydurduk: Sınıfının bilimini ve inancını benimsemiş lider işçiler yerine, darlıkta, sekterlikte herkesi aşan, kalıplaşmış, eğreti tavırlı işçiler yarattık. Emekçi çoğunluğu ise, bunlar üzerinde uzun boylu düşünmeden "iş"e baktı. Hareketimizin bu "düz üye"leri, devrim anıtımızın bu meçhul askerleri, grev meydanlarında, yürüyüş kollarında, gecekondu semtlerinde, gürültüsüzce, gösterişsizce savaştılar. Ötekiler: içimizde ve çevremizde yarattığımız getto çemberlerinin kurallarından başka davranış, duygu, yaşam biçimi tanımayan gençler ise, çocukluk dünyalarından, oyun günlerinden, okul sıralarından - pek azı atölyelerden - çıkıp geldiler harekete. Çocuksu saflıklarını siyahla beyaz arasında renk tanımayan acımasız bir sertlik kabuğuyla gizlemeye çalıştılar. Hayatın henüz yaşamamış oldukları çok renkliliğini, duygu çeşitliliğini, daha tanımadan reddettiler. Havaya kalkmış yumrukların altında ve kendi yuvarlarının disiplin duvarları arasında kendilerini güvenlikte hissettiler. Belki, bu da onların kaçışıydı. İnançları o kadar *"salt inanç"*tı ki, bilime dayanmayan sosyalizm ve devrim inancının ancak katı kalıplarla korunabileceğini içgüdüsel olarak kavradılar. Kendilerini ve sadece kendilerini doğru, haklı, "en inanmış" bildiler. Düşünmeyi, irdelemeyi, sorgulamayı, farklıyı, renkliyi, başkayı ve sonunda, istemeden, bilmeden de olsa, *"birey olarak insan"*ı reddettiler. Tekdüze bir katılığı, inanmışlığın ölçütü, devrimci ahlakın ilk kuralı bellediler. Öylesine gözüpek, öylesine yiğitlerdi ki, bu kurallarla gözlerini kırpmadan ölümlere gittiler; yiğitliğin ve ölümün ayrıcalığını kuşandılar. Kimileri ise, hiç yaşamadıkları hazları, hiç görmedikleri renkleri keşfettiklerinde, bu renkleri, bu hazları, hem de en üst, en mükemmel düzeyde yalnız sosyalist insanın, sosyalist bireyin yaşayabileceğini kavramadan, sosyalizmin özüne aykırı tüm kalıplar ve çemberlerle birlikte sosyalizmi de reddedip gittiler.

Şimdi yılların ve yolların ötesinden baktığımda, sosyalizmin özüyle, felsefesiyle, yaşam biçimiyle çatışan bu ahlakî indirgemeciliğin, bireyin kolektivite içinde yok edilmesi çabasının derinliklerini ve nelere mal olduğunu daha aydınlık görebiliyorum. Kurulu düzene karşı çıkarken kurulan yapay düzenleri küçük dünyaların duvarları arasına çekilmenin cesaret sayıldığını... Devrimcilik sanılan, düşünce ve davranış statükoculuğunu... Tavizsizlik sandığımız hoşgörüsüzlüğü, devrimci inanmışlık, sosyalist iman sandığımız, inancımızın çökeceği korkusunu... Devrimci, sosyalist yaşam biçimini, insanın kolektiviteye sürüye katılır gibi değil, tüm biricikliğiyle birey olarak katılacağı, onu zenginleştirip ondan yepyeni zenginlikler ve doyumlar kazanacağı bir üstün yaşam biçimi olarak kavrayamayışımızı... Yüksek perdeden tek sesli bir uğultuyu, çok sesli bir senfoniye yeğlemiş olduğumuzu... İnsan ve inanç, hele de sosyalist insan ve inanç üzerine çok düşünüyorum şu günlerde diye yazdım sana geçen mektubumda. Sanma ki beni ben yapan inancımı sorguluyorum. İnancın kendi doğal toprağında, günlük savaşla tamamlanmadığı, güçlenmediği, besinsiz kaldığı bir sürgün ortamında bunu da yapmadım değil! Günlük işler sürerken, sık sık dönüp bakmıyor insan ne yaptığına, neye inandığına. Günlük akış içinde, ne zaman ne de ihtiyaç oluyor uğruna savaşılan amacı değerlendirip sorgulamaya. Ama bir an durup dinlenildiğinde, bir an nefeslenildiğinde - hele de yaşadığı, savaştığı topraklardan uzak düşmüşse insan - yaşamı, savaşı, inancı yeniden düşünüp sorgulamamak elde değil.

Sana açık yüreklilikle söyleyim ki, hayatın, insanın, tarihin anlamı üzerinde eskisinden daha çok dü-

şündüm şu son yıllarda. Kafamda yarattığım sınırların, içinde yetiştiğim kuralların kalıpların ötesine geçmeye çabalayarak düşündüm. Ve... İnsanın kafasının, aklının, hünerinin, bilgisinin, yaratıcı gücünün ve düşünen insanın ayrılmaz parçası olan inancın çağımızda vardığı en yüksek yaşam ve düşünce modelinin *sosyalizm* olduğuna bir kez daha *iman ettim*. Bilimin inançla bütünleşmesinin gerçek süreci başladı içimde. İnancım şimdi coşkulardan, türkülerden, kalıplardan, törenlerden biraz soyundu belki; ama saflaştı, derinleşti, sağlamlaştı. Tıpkı hiçbir süse, hiçbir fazlalığa ihtiyacı olmayan bir klasik heykele; insanı süsleri ve renkleriyle değil kitlesinin uyum ve dinginliğiyle büyüleyen mimarî bir anıta benzedi. Şimdi, artık, inancımı kaybetme kuşkum kalmadığı için; aklın ve yılların, sorgulamaların ve acıların, zaferlerin ve yenilgilerin süzgeçinden geçmiş bir inançla inandığım için bu inancı yoksullaştıran, özünü boşaltan, saptıran darlıklarla, softalıklarla, kalıplarla savaşma gücüm daha fazla. Şimdi bilimle ve güvenle inandığım için, artık inancımın derme çatma bir kulübe gibi yıkılabileceği kuşkusunu hiç taşımadığım için, kuşağımın ve kendimin yanılgıları, zaafları üzerine düşünmekten de korkmuyorum.

Biz 1960 - 1980 kuşağı,inancımız, büyük, güzel, aydınlık; insanın alabildiğine özgür, gerçek *yaratıcı insan* olacağı bir geleceğeydi. Bunun yolunun sosyalizmden geçtiğini biliyorduk. Kişi kişi bilmiş, kavramış olsak da, hareketimizin bir bütün olarak tam kavrayamadığı, yaşayamadığı: sosyalizm inancının dinsel inançtan özde farklı olması gereğiydi. 1960-1980 kuşağı, sosyalizme bilimsel kuşkuculukla değil dinsel bağnazlıkla sarıldı. Bu yüzden bilimle aydınlanıp açıklanması gereken sorular "münafıklık", "kâfirlik" sayıldı. Bu yüzden örgütlenmeler tekkelere, tarikatlara benzedi. Bu yüzden Kâbeler, peygamberler yarattık, şeyhlere inandık. Ve bu yüzden bir çeşit dinsel törenler, kutsal kitaplar, ezberlenmiş dualar, sosyalizmin kendi güzel törelerinin, anıtlaşmış bilimsel ürünlerinin, coşkulu ahlakının sosyalist-çe yaşam biçiminin yerine kondu. Düşünen insanın inanma sürecinin gelişmesindeki en ileri, en üstün inanç nesnesi olan, "*toplumu zenginleştiren ve onunla zenginleşen insan*"ın yerini; adeta metafizikleşmiş, hayattan, insandan koparılmış bir *dinsel inanç* nesnesi aldı. Böylece, aklımız çağımızın ötesine ulaşmaya çabalarken inancımız insan aklını mutlaklaştıran "Aydınlanma" düşüncesinin de gerisinde kaldı; neredeyse doğa ötesine inancın biçimlerini kazandı. "En ilerde" olan bizler, inanma biçimimizle insanın inanç tarihinin gerilerine, dinsel inanç çağlarına düştük. Metafizik düşünce, dinsel inanç, soruya, tartışmaya, sorgulamaya dayanmaz. Soru, dinin, metafiziğin düşmanıdır. Kuşku bir kez belirip soru ortaya atıldı mı, dinsel inanç sistemi iskambilden şatolar gibi yıkılır gider. Ya olduğu gibi inanır ya da cemaat dışına itilir kişi. Oysa bilim kuşkudur, kuşkuyla beslenip güçlenir. Yaratıcılık kuşkudan güç alır. Sosyalizm bilimdir. Ne kadar sorarsak o kadar sağlam cevaplar bulabileceğimiz, ne kadar sorgularsak o kadar güven duyacağımız bir bilim. Bizim inancımız, özünde bilime inançtır. Bu yanı yeterince göremedik, besleyemedik.

Bireyi yok etmek, tanrısal, yani tek mükemmel olanda eritmektir dinsel inancın hedefi. Biz de bireyi eritmek istedik. Sosyalizmin hedefinin bireyin özgürleşmesi, çiçeklenip gelişmesi, zenginleşip yaratıcılığının en üst düzeyine yükselmesi olduğunu - kimi zaman yazıp söylesek de - içimize sindiremedik. Bireyin gelişmesi, özgürleşmesi kavramını *liberalizmle* özdeşleştirdik. İnsanın bireyselleşmesi sürecinin tarih içindeki bir adımı olan liberalizmi reddederken, farketmeden bireyi reddettik.

İnsanı tüm yabancılaşmalardan kurtarıp en üst düzeyde bireyleştirecek olan sosyalizme yol almaya çalışırken, liberalizme tepki adına bireyi yok etme, bireyin çeşitliliğini kalıpların tekliğine indirgeme yanılgısına düşüp, ilkel komünizme kadar geri gittiğimizi çoğunlukla sezemedik.

Bu yanılgılarımızda, biçimler adına özden ayrılışımızda; kendi yarattığımız, kendi ellerimizle kurduğumuz yasak ve tabu çemberlerinde; insan için çalışırken bizi insana yabancılaştıran yanlışımızda; sosyalizme inancı bir çeşit dinsel bağnazlığa dönüştürmemizde -bizi aşan- ne çok tarihsel, toplumsal, töresel yan var. Çok uzayan bu mektubun değil, bir başka mektubun konusu bunlar. Ama, işçi sınıfının örgütlenme ve savaşım birikiminin kuşaktan kuşağa aktarılamaması; her kuşağın kendi yolunu, kendi doğrularını sınama yanılmayla bulmak zorunda kalması; duygu yanımızın bilim yanımıza üstün gelmesi; işçi sınıfının harekete sınıfsal gücünü ve doğrularını bütün ağırlığıyla koyamaması; bireyi ezmeye, hiçleştirmeye dayalı bir devlet geleneğinin, bireyi eritmeye çalışan dinle birleşmesinden doğan bir toplumsal ahlak geleneği; saygıyı dağalda değil törenselde, özde değil biçimde arayan Doğulu - Bizanslı bir anlayışın kalıntısı; sosyalizmin bilimini derinlemesine kavramamaktan doğan, inancın zedeleneceği, hatta yitirileceği korkusu; aydın geleneğimizin statükocu, uyumcu ve devletçi etkileri; ve tüm bunların hem nedeni hem sonucu olan *bireyleşememe*, toplumsal başkaldırı için gerekli zemini oluşturan bireyin başkaldırısını sonuna kadar yaşamamış olma...

Bak nerelere kadar geldim, bir yazında belki de gelişigüzel kullandığın "nostaljik feryat" sözcüğünden yola çıkıp!.. Artık mektubuma nokta koymak zorunda olduğum şu sırada, daha yazılacak, söylenecek ne çok şeyin olduğunu ne çok şeyi deşip sorgulamamız gerektiğini; ve artık bu kadar soru sorabildiğimize göre, o kadar da güzel ve sağlam cevaplar bulabileceğimiz günlerin şimdi daha yakın olduğunu düşünüyorum.

Gelecek mektubumda, daha ilginç, daha renkli bir konudan, soru soran "münafık"lardan, "kafası karışık yaramaz adam"lardan söz ederim belki de. Belki de ilk "yaramaz adam"ımla nasıl tanıştırıldığımı ve cennetten kovulmayı anlatırım.

Şimdilik "nostaljik" selamlarımla... □

OYA BAYDAR'A MEKTUP

Sayın Oya Baydar,

Önümde "Yeni Düşün"ün Şubat sayısı, bir türlü "Mektubu" okumaya başlayamadım, 22. sayfadaki "girişimsi" yazıyı okumaktan... Kelimelerin, cümlelerin, tanımlamaları arasında dolaşmaktan, nasıl bu kadar güzel yazabildiğinizi düşünmekten mektuba başlayamadım. "Bir şeyler" -bir nehir, bir insan, bir inanç, bir özlem bir duygu,...- nasıl bu kadar güzel anlatılabilir? Bunu düşünüyorum.

Ben beni bildim bileli, okuma yazma öğrendiğimden bu yana "bir şeyler" yazarım. 30 yaşıma kadar yazdığım her şeyi yok ettim. "Henüz hazır değildim, henüz yeteri kadar biriktirmemiştim, henüz yeteri kadar yaşamamıştım." Son beş yıldır bilerek, isteyerek yazıyorum. Denemeler, öyküler, "Gece Dersleri"ne inat, yazmam gerektiğinin bilinci ile yazıyorum. 12 Eylül öncesini, 12 Eylül sonrasını, yazılması gereken şeyleri yazıyorum. Ama heyhat... Duyumsadıklarımı nasıl olupta kağıda kaleme dökemediğime, yazdıklarımın nasıl bu kadar kötü olabildiğine şaşıyorum. Sonra bir yerlerde, bir şeyler okuyorum, sizin yazılarınız gibi, dehşete kapılıyorum, "İşte benim yazmak istediklerimi yazmış, benim anlatmak istediklerimi anlatmış.."

Duygu yüklü ama yapış yapış değil, duyarlılıkla bezenmiş, insanca özlemleri, insanca tutkuları; direnmeyi, yanında korkuyu, öfkeyi yanında mutsuzluğu... ne bileyim işte, anlatılması gereken her şeyi, anlatan, anlatıyor demekki...

Oya Hanım, sizinle 1974-75 yıllarından, TSİP'ten tanışıyoruz aslında. Ben o zamanlar 21-22 yaşlarındaydım. Sizi ilk kez gördüğümde gözünüzde ince bir kalemle çizilmiş, siyah bir far vardı. O anda "Küçükburjuva, ne olacak.." diye düşünmüştüm. Şimdi ben 35 yaşındayım, sabahları aynaya baktığım zaman bir ruj sürmezsem kendimi hasta gibi hissediyorum. Hep aklıma geliyorsunuz, hep kendi tepkimi anımsıyorum, neden o kadar sekterdik? Neden o kadar... O kadar çok uzatılabilir ki bu "o kadar"lar... Sonra yollarımız ayrıldı. Şimdi sizin çizginizi bilmiyorum, önemli de değil. Önemli olan ömrümü adadığım "şeylerin" tarafınızdan bu kadar güzel ifade edilebilmesi.

Gelelim size neden yazdığıma, "Lütfen yazın" demek için. Gece gündüz, sabah akşam yazın. O gençlik sekterliğinden arınmış, o devrimci inançla donanmış, o olağanüstü anlatım yeteneğinizi, işçi sınıfımızın kurtuluşuna adamış eserler vermek için seferber edin. Ben size çok uzun bir ömür diliyorum Oya Hanım, Sevgi Sosyal gibi bizi bırakıp genç yaşta, sakın gitmeyin. Kendinize iyi bakın, iyi gıda alın, çok özlediğinizi duyduk buraları, nasıl olsa geleceksiniz, sizleri karşılamaya geleceğiz, alanlar almayacak bizi ve çiçeklerimizi, bizi ve bayraklarımızı. İşkenceden, sürgünden, bazı bazı düşülen yılgınlıklardan kopup geleceğiz. Yaşadıklarınızı yazın, yaşadıklarımızı yazın, o kadar nadir yetişiyor ki sizin gibi insanlar, lütfen kendinize iyi bakın. Sizi sürgüne gönderenlere inat, bizi hapislerde çürütenlere inat. Bir destan yarattık, bunları yazmak için kendinize iyi bakın. Kim yazacak ki yoksa?

İşte böyle Oya Hanım, o genç arkadaşa da kızmayın. Bu noktalardan geçmek şart mı bilmiyorum? Deneyimler kalıtımsal olarak aktarılabilse keşke kuşaktan kuşağa. Ben şaşırıyorum bazen, matematikçi olanlar "rakkam"ı keşf ederek başlamıyorlarken işe, biz niye her şeyi, hep, yeni baştan keşf ederek başlıyoruz politikada?

Her neyse, laf lafı açıyor. Sizden sağlıklı günler diliyorum. Sizne yazılmış binlerce sayfa eserler bekliyorum. Bu sekiz yılda "Düşün"den yayınlananlardan başka şeyler de yazmış olmanız tek umudum. Yazdınız değil mi?

Hoşçakalın, sağlıcakla kalın. □

Ferruh Doğan

FURUĞ FERRUHZAD

Bütün yaşamı otuzlki yıla sığan Furuğ Ferruhzad Tahran'da kalabalık bir allede doğdu (1935). Üç kız, üç erkek, altı kardeştiler. Küçük bir ev ve Tahran'ın birçok evlerinde olduğu gibi, muhakkak küçük bir bahçe, küçük, yuvarlak bir havuz. Ve küçük bir oda ve küçük bir kız... "O küçük su perisi ki, kalbini bir kavalda çalıyor"du, yüreği bahçe için acıyordu. Üzülüyordu, neden kimse çiçekleri düşünmüyor, kimse havuzun balıklarını düşünmüyor. Küçük kız bağırıyordu: "yeşil hatıralar yavaş yavaş uzaklaşıyor bahçenin kafasından." Sürekli düşünüyor, düşünüyor, düşünüyor... ve büyüyor. Ve yedi yaşınalığın kapısından geçiyor. Ama unutmuyor o yaşını hiç ve: "ey yedi yaşınalık senden sonra biz birbirimize ihanet ettik/Senden sonra oturduk ve aşkı yargıladık/Senden sonra biz birbirimizin katili olduk/Senden sonra masaların üstünde oynadık/ve seni kaybettik.

Bu küçük kız o kalabalık evde yalnızdır. Düşünüyor, okuyor ve şiir yazıyor, onsekiz yaşına varıyor. Evleniyor. Bir çocuk doğuruyor, oğlan, adı Kamyar. Ama evliliği dört yıldan fazla sürmüyor ve acıyla son buluyor. Çünkü Furuğ dört duvar arasında kalmayı değil, uçmayı istiyor. O dönemin ürünü, *Köle* adındaki şiir kitabıdır. Bu kitaptaki şiirler genellikle "âşıkane", kadınlıktan dert yanan ve ezik kadın hikâyelrinin yer aldığı şiirlerdir. Zirveye daha epey yol var.

Tahran'da iş arıyor. Bağımsız yaşamak istiyor. Dostların yardımıyla sonunda bir iş buluyor ve küçük bir ev kuruyor (bir oda). Memnun ve mutludur. Bu sırada *İsyan*'ı çıkarır. "İsyan"ı renklidir Furuğ'un. Düşünce ve İsyan rengindedir. Zirvenin yolunu tutmuştur. Bu arada Tahran'da zamanın önde gelen şairlerlyle tanışır. Eski dlvan edebiyatını çok iyi okur ve kavrar. Artık hiçbir şeyi sade olarak görmüyor, daha derin bakıyor ve düşünüyordu. Kanatları çıkmıştı. Uçuşa hazırlanıyordu... *Duvar* çıktı, yıl 1964. Büyük şair ve ressam Sohrab'ın dedlği gibi "Kavak ağacına çıkan çocuk, ışık yuvasından yavrular almaya başladı." Sonra *Yeniden Doğuş* çıktı. Ve artık Furuğ, uçuyordu.

1965'ten 1967'nin sonuna doğru Furuğ o zirvede uçtu. Ve artık kendisi de bu uçuşun bilincindeydi ve "uçuşu hatırla, kuş ölümlüdür" dedi.

Onun beşinci şiir kitabı *Soğuk Mevsimin Başlangıcına İnanalım*, ölümünden sonra dostları tarafından basıldı ve yayınlandı. Ben ve yakın dostlarına ölümünden iki gün önce bu uzun şiirin müsveddesini okudu. Bir şey vardı bu şiirde. Hepimiz şaştık, kaldık. Sanki bir şey, karanlık bir şey, soğuk bir şey hissetmiştik. Onu anlatmaya çalışıyordu. Ölümünü.

İki gün sonra, şubat ayının karlı, ama çok karlı bir gününde, saat 16.00'da, evinin yakınlarında, kendi arabasıyla bir başka arabaya çarptı. Arabasının kapısı açıldı, koltuğundan yaya kaldırımına fırladı, kafası kaldırımın köşesine çarptı ve o anda öldü. Bir kuş gibi.

Ondan geriye, beş kitap, *Ev Karadır* diye dökümanter bir film, insanlara ve yaşama dünya dolusu bir aşk ve birkaç dost kaldı.

Şimdi, Onat Kutlar ile bir kitap hazırlıyoruz: *Sonsuz Günbatımında*... İşte hepsi bu kadar

Celal Hosrovşahi

FURUĞ FERRUHZAD

Türkçesi: Onat Kutlar - Celal Hosrovşahi

YENİDEN DOĞUŞ

Bir karanlık ayet olan varlığım
Kendinde yenileyerek seni
Götürecek çiçeklenen sonsuz tanyerine
Ben bu ayette seni ah çektim
Ben bu ayette seni
bağladım ağaca, suya ve ateşe

★

Yaşadım belki
Upuzun bir sokaktır bir kadının elinde bir sepetle geçtiği
Belki yaşam
bir adamın kendini bir dala asarken kullandığı iptir
Okuldan dönen bir çocuktur belki yaşam

Bir sigara içimidir belki iki sevişme arasında
Ya da yoldan geçişi bir dalgın adamın
hani şapkasını çıkarıp
bir başkasına anlamsız bir gülümseyişle "iyi sabahlar" diyen

Yaşam belki bakışlarımın
Senin gözbebeklerinde yokolduğu
o kapalı andır
Ayışığı algısıyla karıştıracağım o duyguyu karanlık soluğuyla

Yalnızlığın boyutunda bir oda
Ve bir aşk boyutunda olan
Yüreğim
mutluluğun yalın bahanelerine bakıyor
güzelim soluşuna sokaklarda çiçeklerin
bahçemize diktiğin fidana
ve ötüşüne küçük kuşların
bir pencere boyutunda

Ah!
Budur işte benim payıma düşen
Benim payıma düşen budur
Bir gökyüzüdür
Benim payıma düşen
Asılır asılmaz perde, benden alınıp götürülen
Issız merdivenlerden ta derinlere inmektir benim payıma düşen
Ve ulaşmaktır bir şeye, çürüyen ve gurbette
Benim payıma düşen hüzünlü anılar bahçesinde dolaşıp durmaktır
Ölmektir bana
"Ellerini seviyorum" diyen bir sesin kederinde

Bahçeye dikeceğim ellerimi
Çiçekleneceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum
Ve bembeyaz yumurtalarını bırakacak kırlangıçlar
Avuçlarımın mürekkep lekeli çukurlarına

Küpeler yapacağım kulaklarıma
İki çift kirazla
Ve tırnaklarımı yıldız çiçekleriyle süsleyeceğim
Bir sokak var, biliyorum, orada
hâlâ bana âşık olan çocuklar
Karmakarışık saçları, ince boyunları ve zayıf ayaklarıyla
İncecik gülüşünü düşünüyorlar bir kızın, hani o bir gece
rüzgârın alıp götürdüğü
Bir sokak var ve yüreğim onu
Çocukluk semtlerinden çalmıştır

Bir boşluğun yolculuğu zamanın çizgisinde
Ve gebe bırakmak bir boşlukla zamanın o kuru çizgisini
Bilge bir görüntü boşluğu
dönüyor bir aynanın şöleninden

★

İşte böyle
ölüyor birisi
birisi kalıyor

Hiçbir avcr bir çukura dökülen küçük ırmakta inci bulamaz
Bense
hüzünlü ve küçücük bir peri tanıyorum
usul usul yüreğini çalıyor bir flütle
küçücük, hüzünlü bir peri
her gece ölüveren bir öpüşle
ve her sabah bir öpüşle yeniden doğan

GÜNDÖKÜMÜ' 88

Tomris Uyar

15 Şubat: Sinema-deliliği

Küçükken, dedemin peşine takılıp sinema sinema gezen, bazen bir günde ardarda üç film izleyen bir sinema delisiydim. *Karnaval Kızı Lili* ile *İnsanlık Suçu*'nu (A Place in the Sun) yedişer kere izlemiştik dedemle. O, öğle saatlerinde muayenehanesinde edilen telefonlardan kaçıp güzel bir şekerleme yapabilmek için, hafta sonlarında da anneannemin dırdırından kurtulmak için koşuyordu sinemaya. Böylelikle hafta içinde, filmin uykuda kaçırdığı bölümlerini hafta sonunda tamamlıyordu. Bana sorular sormak, bilgime başvurmak da eğlendiriyordu onu.

Acı Pirinç'e gittiğimizi öğrenen annem, "Bu yaşta bir çocuk, erotik filmlere götürülür mü baba?" diye sesini yükselttiğinde biraz bocalamıştı dedem. Allede hiç kimse tutucu değildi ama ben o akşam yemekte durup dururken dedemi dudaklarından -anlaşılan ustaca- öpmüş, şöyle bir soru sormuştum: "İnsanlar neden hep yanlamasına öpüşüyorlar?" Dedemin yanıtı düzdü: "Burunlarından ötürü."

Birkaç yıl sonra *Şehirde Korku*'dan -Türkçesi galiba böyleydi- (Panic in the Streets) çıktığımızda her zaman yaptığım gibi sinemanın ön camını inceliyor, hangi sahnenin fotoğrafını istediğimi kararlaştırmaya çalışıyordum. Film gösterimden kaldırıldıktan sonra, dedem o fotoğrafı alıp getirecekti bana. (Sinema sahipleriyle sıkı fıkıydı; yer gösterenlerin dişlerine bedava bakardı; o yüzden bilet alma, yer bulma derdi yoktu bizim için). O gün, filmin jönü Richard Widmark yerine hain suratlı Jack Palance'ı seçtiğimi gördüğünde de dümdüzdü yanıtı: "Eyvahl" Geleceğime ilişkin karamsar ipuçları çıkarmış olmalı bu seçmeden. İyi ki *Fil Adam*'a -John Hurt'e- hayranlığımı görecek kadar uzun yaşamadı!

Ekrandan bir solukta geçen görüntüler, çocukluktan başlayarak nasıl etkiliyorlar bizi. Bazen ışıklar saçan bir yüz -bir Romy Schneider, bir James Dean- bazen bir sahne -*Bisiklet Hırsızları*'ndaki lokanta sahnesi, *400 Darbe*'nin bitişi- estetik anlayışımızı, insan cinselliğine bakışımızı, dünya görüşümüzü, siyasal tavrımızı yönlendirebiliyor.

Bu konuda bir deneme yapmak amacıyla bir oyun uydurdum geçenlerde: Şöyle bir öneri: "Düşünün, bomboş bir gün uzanıyor önünüzde. Beyaz perdenin gelmiş geçmiş şimdiki bütün oyuncuları emrinizde; istediğinize göre siyah-beyaz ya da renkli halleriyle gelecekler. Uçak saatlerini, seçtiğiniz ülkelerin uzaklığını, harcamaları falan hesaplamayacaksınız. Her an her yerde olabilirsiniz. Yalnızca *bütün bir günü* kimlerle, nerelerde, nasıl geçireceğiniz önemli. Sabah kahvaltısı, öğle yemeği, ikindi çayı, akşam ve gece nasıl dolacak? Kişilere ayırdığınız süreler deyince dakikalar bile önemli."

Ne tehlikeli bir oyunmuş bu! Kendinizden bile gizlediğiniz eğilimleriniz açığa çıkıyor; ayrıca, yaşadığınız toplumun yapısı üstüne geniş bilgiler de ediniyorsunuz. Sözgelimi, evli kadınların çoğu -hele kocaları yanlarındaysa- oyuna katılmıyorlar. Ama soru sorulduktan birkaç saat sonra, en beklenmedik anda "Kararımı verdim, akşam yemeği Alain Delon'la" diyebiliyorlar. Erkeklerin çoğu -bekarları da katıyoruz- *tek kadın*'la tutturuyorlar, günü yalnızca onunla geçirmeyi düşlüyorlar: Siyah-beyaz Garbo, Bette Davis ya da renkli Adjani. Ancak akşama doğru Spencer Tracy, Jean Gabin ya da Orson Welles'la bir barda ikişer kadeh atmaya razı oluyorlar sağolsunlar! Nastassja Kinski'yi çok sevmeyi kendine yedirememiş bir delikanlının çözümü harikaydı: kızcağızla Vefa Bozacısı'na gidip turşu suyu içecekti nostaljik bir biçimde. "Yaşamış" kadınlar arasından, seçtikleri aktörlerden gün boyu konaklanacak yat ve yalı isteyenler de çıktı tek-tük.

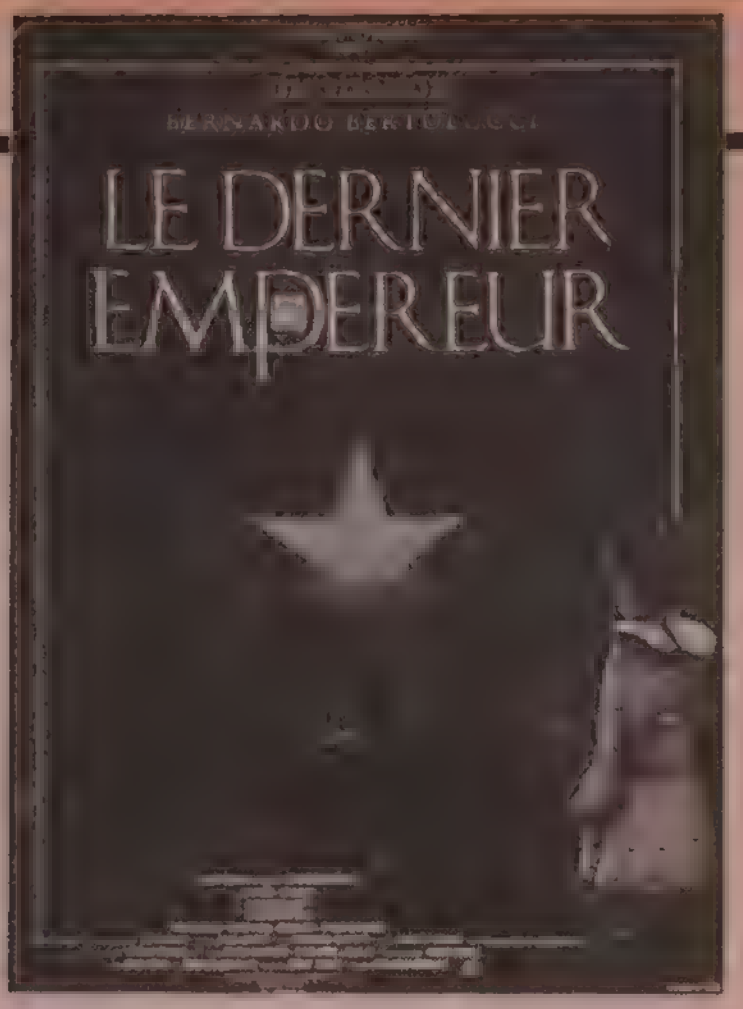
Ama ortak payda, herkesin gece kendi evine döndüğü, sabahları mutlaka gazetesine göz gezdirdiği, mekanları İstanbul dolaylarından seçtiği, harcama konusunu yine de hesaba kattığıydı. En önemli sorunsa geceyi paylaşacak "kişi"ydi. Belli belirsiz bir ahlaki kaygı, oyun oynarken bile... (Yoksa yanaklar neden kızarsın?) Günüme altı fotoğraf sığdırdığım için (Sabah 11.30'dan başlayarak sırayla Richard Harris, Gerard Depardieux, Charlotte Rampling, Jack Nicholson, ve geceyarısı eve döndüğümde çayı demlemiş olarak beni bekleyen John Hurt'le kiraladığım arabanın hergele şoförü Belmondo) kimilerince gevşek-ahlaklı sayılabilirim bal gibi. O hiç önemli değil de çeşitli baskılar yüzünden, böylesine engelsiz bir günde bile düşgücümüzü kullanamayacak kadar ketlenmiş olmamız, çok önemli. Bu gidişle, günün birinde bir özgürlük ortamı doğsa onu ne kadar kullanabileceğiz?

Sinema sanatı, özellikle katı ve resmi görüşlerin egemen olduğu toplumlara yepyeni ufuklar açıyor, yepyeni rüzgârlar getiriyor, doğru. Böyle bakıldığında sanatsal işlevini bile aşıyor zaman zaman. Sözgelimi ülkemizde iyi filmler oynatan sinemalar, birer sanat kulübü niteliği kazanıyorlar zamanla. Aynı filmleri izleyenler, tıpkı belli dönemlerde aynı kitapları okuyanlar gibi bir tür sıcak akrabalık bağıyla birleşiyorlar. Yine de bu olgu, son yıllardaki *sinema-deliliği salgını*nı yeterince açıklamıyor. Hele önemli ipuçları varken ortada: Yeni sinema delilerinin bazıları, *yalnızca* görülmesi gereken filmleri izliyorlar, ünlü yönetmenlerin adlarını, ünlü filmlerin ünlü sahnelerini ezberleyerek "geçerli" bir kültür ediniyorlar. Büyük bir çaba gerektirmeden, başka sanat dallarıyla, edebiyatla pekiştirilmeden üstelik iki buçuk saatte elde edilen sudan-ucuz iş-bitirici bir kültür bu.

Sinema sanatı illüzyonlardan çıkıp yeni gerçeklere varma şöleniyken gerçeklerden kaçıp illüzyona sığınma, topluma sağırlaşma çığrını açmaya kaydırılınca, önce "delileri" uslanıyor anlaşılan. □

SİNEMA VE TARİH:

BERTOLUCCI VE SON ÇİN İMPARATORU



Taner Timur

Kültür Devrimi'nin hararetli yıllarında, Pekin'deyiz. Kızıl Muhafızlar kafalarına takkeler geçirdikleri, üstlerine başlarına aşağılayıcı sloganlar yazdıkları birtakım insanları kalabalık bir yolda halka teşhir ederek sürüklüyorlar. Kendilerini çekingenlikle seyreden topluluk arasından yaşlıca, kalın gözlüklü birisi, "hain"lerden birini tanıyor ve hızla Kızıl Muhafızlara koşuyor. Onlara "yanılıyorsunuz, diyor. Bu çok iyi bir insandır. Beni eğiten ve devrimci yapan budur." Bu sözler Kızıl Muhafazlarda büyük bir öfke ve şiddet yaratmaktan başka bir şeye yaramıyor ve kendisini de ite kaka yere yuvarlıyorlar. Ve küçük Kırmızı Kitap'larını ellerinde sallıyarak yollarına devam ediyorlar. Arkadan akordiyon çalan genç kızlar, devrimci şarkılar söyleyerek ve dans ederek ilerliyorlar. Kalın gözlüklü kişi kırgın ve üzgün bir sesle "fakat bunlar daha çocuklar!" diye söyleniyor. Kendisi Pekinli bir bahçıvandır. Daha doğrusu, Pekin halk hapishanesinde geçirdiği dokuz yıllık bir eğitimden sonra basit bir vatandaş (ve bahçıvan) olan Çin İmparatoru Pu-Yi'dir. Bertolucci son filminde Pu-Yi'nin hayatını ve dramını anlatıyor.

Bertolucci'nin **Son İmparator** başlıklı filmi sadece bir sanat şenliği olarak ilgimizi çekmiyor, yakın tarihi bize çok benzeyen bir ülkenin sosyo-politik evrimi üzerinde de bizleri düşündürüyor. Gerçi İtalyan sinemacının amacı tarihi bir analiz yapmak değil. Fakat Çin'in devrim öncesi tarihini hiç işlenmemiş, dar bir açıdan ele alarak tarihle, insan sorumluluğunun dramatik bir şekilde birleştiği bir yaşantıyı estetik bir ziyafet halinde sunuyor.

Bertolucci'nin **Son İmparator** isimli filmi 1987 sonlarında piyasaya çıktı ve Paris'te büyük bir sükse yaptı. Türkiye'de henüz görülmemiş bir filmi anlatmanın bir anlamı olamayacağı için, eseri daha geniş bir çerçevede ele alarak hem bizleri yakından ilgilendiren bir yarı - sömürgeleşme süreci üzerinde bazı gözlemlerde bulunmak hem de tüm sinemaseverlerin görmek isteyecekleri bir filmi tanıtmak istiyorum. Önce filmdeki olayların tarihi öncüllerini kısaca özetleyelim.

ÇİN "TANZİMAT"I VE ÇİN "MEŞRUTİYET"İ

Çin tarihi bir hanedanlar tarihidir. Bunlardan sonuncusu Mançu hanedanı idi ve bu hanedan 1644-1911 yılları arasında hüküm sürmüştür. Mançular etnik olarak Çinli değildiler ve başlangıçta ülkedeki yönetimleri ırkçı bir niteliğe bürünmüştü. Büyük şehirlerde Çinliler'i izole ettiler, Çinliler'le evlenmeyi yasakladılar, Mançurya'ya Çinliler'in girmesine izin vermediler vb. Fakat, benzer durumlarda sık sık görüldüğü gibi, Çin uygarlığı ile yarışacak köklü bir kültürden yoksun olan Mançu yönetici zümresi giderek Çinlileşti ve kurdukları zulüm yöntemi yumuşayarak koşullara uydu. Bununla beraber Çinli halkta "Mançu düşmanlığı" XX. yüzyıla kadar süregeldi.

Çin İmparatorluğu'nun sömürgeleşme sürecine girişi XIX. yüzyılın ortalarına doğru başladı ve -Osmanlı terimleriyle- "Tanzimat" ve "Meşrutiyet" dönemlerinden geçti. "Çin Tanzimatı" 1830'larda İngiltere'nin bu ülkeyle ticaretini artırma zorlamaları içinde başladı. Ne var ki İngilizler, ithalatlarını parayla ödemek istemiyorlardı ve borçlarını Doğu Hint Kumpanyası'nın Bengali halkına yok pahasına ürettiği afyonla karşılamak, çok daha işlerine geliyordu. 1839'da imparatorun afyon kasalarını yaktırması üzerine, İngilizler askeri müdahalede bulundular ve 1842'de Nankin ticaret anlaşmasını zorla kabul ettirdiler. Bu anlaşmaya göre Çin'de yabancı tüccarlar Osmanlı kapitülasyonlarına benzer ayrıcalıklar elde ediyorlar, dış ticaret gümrükleri % 5'te donduruluyor ve ticaret tamamen serbest hale getiriliyordu. Ayrıca Hong-Kong İngilizler'e veriliyor ve Batılı misyonerlerin özgürce çalışmalarına da yol açılıyordu. O ana kadar dış dünyaya kapalı olan Çin, zorla ve çok olumsuz koşullarda da olsa Batı etkisine açılıyordu. Çin'de "batılılaşma"yı savunan akımlar da bu sıralarda ortaya çıkar. Ne var ki sürecin ağır basan tarafı Çin'in iktisadi ve siyasi bağımsızlığını kaybetmesi yönünde olduğu için, Çinliler bu gelişime karşı direnmişler ve 1856'da İkinci Afyon Savaşı'na girmişlerdir. İngilizler bu kez Fransız desteğini de kazanarak Çin'i tekrar yenmişler ve durumdan yararlanan Ruslar da Mançurya'dan topraklar almışlardır. İkinci Afyon Savaşı Çin'in iktisadi bağımsızlığını artırmış ve batılı müttefikler Çin gümrüklerini yönetmek üzere bir batılının başkanlığında -Osmanlı Düyun-u Umu-

miyesi'ne benzer- özel bir komisyon kurmuşlardır.

İki savaş ve Çin'in yarı - sömürge statüsüne girişi, Çin sarayının itibarını sarsmış ve ülkenin çeşitli yörelerinde ayaklanmalar ve merkeze karşı başkaldırmalar başlamıştır. Osmanlı Devleti'yle paralellik aramaya devam edersek, burada bir dönem uyumsuzluğu görüyoruz. Çin tipi ayaklanmalar ve merkezden kopma eğilimleri Osmanlı Devleti'nde XVIII. yüzyıl sonlarında başlamış ve Mısır'ın özerkliğine varan Kavalalı Mehmet Ali Paşa isyanına kadar sürmüştü. Özellikle Anadolu'da Karaosmanoğulları ve Çapanoğulları gibi "hanedan" aileleri merkezden adeta özgürlük kazanmışlardı. Çin'de de en önemli örneğini Taiping ayaklanmasında bulan ve Osmanlılar'da güçlü ailelere ya da eyalet valilerine tekabül eden "savaş senyörleri" tarafından yönetilen bu ayaklanmalar sonucu birçok özerk devletler kurulmuştur. Örneğin Taiping ayaklanması sonucu güneyde kurulan devlet, bağımsızlığını on üç yıl koruyabilmiştir. Batı modelinden esinlenen bu devlet modern basın, modern posta örgütü, demiryolları, modern takvim gibi yeni kurumlarla daha sonraki Çin merkezi yönetiminin batılılaşmalarına da örnek olmuştur: Tıpkı Mehmet Ali Paşa'nın reformlarının çoğunun sonradan Tanzimatçı reformlara örnek olması gibi.

Çin merkezi devleti bu parçalanmayı -yine Osmanlılar'da olduğu gibi- ancak Batı'nın askeri eğitim planındaki yardımları sayesinde yenmiş ve bütünlüğü sağlamıştır. 1870'lerden itibaren İngiliz ve Fransız subaylarının eğittiği Çin askeri birlikleri, daha sonra da hep tutucu bir biçimde, düzeni koruyucu bir rol oynamışlardır. Çin'de "Batıcı" akımların gelişmesi ve Çin "Meşrutiyet"inin ilanı da bu bağlamda gerçekleşmiştir.

Çin "Meşrutiyet"i 1907'de Yerel Meclis'lerin kurulması ve 1909'da bu meclislerden seçilen delegelerden oluşan bir Milli Meclis'in toplanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu meclis bir danışma meclisi niteliğindeydi ve asıl iktidar batılıların tutucu hanedana empoze ettikleri Batı yanlısı devlet adamlarından oluşuyordu. Kısaca 1840'lardan 1910'lara kadar Çin devleti yüzeysel bir batılılaşma sürecine girmiş, fakat esas itibariyle bir yarı - sömürge statüsü kazanmıştır. Kapitalist ülkeler çıkarları uyuştuğu durumlarda ortak hareket etmişler, çıkarları ters düştüğü hallerde de birbirleriyle savaşmışlardır. Örneğin XX. yüzyılın başında patlak veren Boxer ayaklanmasını bir Alman subayı komutasındaki **uluslararası ordu** bastırmış, buna karşılık Mançurya üzerinde Ruslar'la Japonlar kıyasıya savaşmışlardır. Ayrıca, coğrafi yakınlık dolayısıyla Çin'de daha etkili olma potansiyeli taşıyan Japonlar'a karşı Avrupalılar ortak bir tutumla 1896-1902 arasında Çin'i **zorla** ve yüksek faizlerle borçlandırmışlar ve yeni iktisadi ödünler elde etmişlerdir.

Boxer isyanı sırasında Çinliler Alman maslahatgüzarı Von Ketteler'i öldürmüşlerdi. İsyan bastırıldıktan sonra 1901'de Çinliler'e imzalatılan protokole göre, batılılara büyük bir tazminat verildiği gibi, imparator ailesinden bir prensin de bizzat Almanya'ya bir seyahat yaparak Almanlar'dan özür dilemesi kararlaştırılmıştı. Bu seyahati Prens Chun 1901 yılında yapmıştır. Seyahatin önemi, bir Çin prensinin ilk kez -hem de küçültücü bir görevle- yurt dışına çıkışıydı. Prens Chun, Hong-Kong'tan geçerken İngiliz heyeti tarafından ağırlanmış ve bu arada Reginald F.Jhonston ile tanışmıştır. R. Jhonston daha sonra Chun'un oğlu Pu-Yi'nin özel öğretmeni olacak ve bu yılları anlatan (Bertolucci'nin çok yararlandığı) bir kitap yazacaktır. (**Twilight in the Forbidden City**, Londra, 1934) İskoçyalı yazar eserinde Prens Chun ile karşılaşmasından şöyle söz ediyor: "Hernekadar Çin adetlerine göre Prens Chun'un kendi imparator olamazsa da, eğer bir çocuğu olursa tahta geçebilir. Bu da Chun'u Çin politikasının geleceğinde güçlü bir kişi yapacaktır." Gerçekten Chun'un 1906 başlarında bir oğlu olmuş ve prensin kendisi değilse de oğlu, yakın Çin tarihinde önemli bir rol oynamıştır.

ÜÇ YAŞINDA BİR İMPARATOR

Bertolucci'nin filmi Pu-Yi'nin üç yaşında tahta çıkışıyla başlıyor. Bu kadar küçük bir çocuğun iktidar sahibi değilse de, iktidar sembolü oluşu toplumsal dram içine bireysel dramın girmesi şeklinde somutlaşıyor. Nitekim Pu-Yi tüm hayatı boyunca her istediği yapılan, önünde herkesin eğildiği çocukluk yıllarının yarattığı iktidar nevrozundan kurtulamıyor.

Annesiyle de ilişkisi kesilen küçük imparatorun çocukluğu, dejenere ve hırsız hadım ağaların ve cariyelerin doldurduğu tipik bir doğulu sarayda geçiyor ve 1912'de Çin'de cumhuriyet ilan edilince imparatorluğu da fiilen sona eriyor. Fakat Çin Cumhuriyeti'nde yeni yöneticiler geleneklerine bağlı oldukları için, imparator ve çevresi dış dünyadan tecrit edilerek "Yasak Şehir" haline getirilmiş sarayda süs halinde yaşamlarını devam ettireceklerdir. Böylece altı yaşında tahttan indirilen imparator, 1924'de büyük bir politik kriz sırasında Saray'dan kovuluncaya kadar eski oyununa devam edecektir.

Sinema sanatı açısından ilk bölümde, bugün müze haline getirilmiş bulunan Çin Sarayı'nın canlı bir yaşantısını veren sahneleri ve küçük Pu-Yi'nin insanı şaşırtıcı oyununu vurgulamalıyız. Fakat filmle ilgili uzun bir söyleşisinde (**Cabiers du Cinéma**, Kasım, 1987) Bertolucci'nin "(bu yumurcağı) sık sık boğmak istiyordum" dediğine bakılırsa, bu sahnelerin çekiminde yöneticinin karşılaştığı güçlükler kolaylıkla anlaşılabilir.

Çin'deki giderek artan Japon etkisini Batılı ülkelerin devamlı dengelemeye çalıştıklarını daha önce belirtmiştim. Bu kavga resmen imparator sıfatını kaybetmesine rağmen Pu-Yi üzerinde de devam etmiştir. Bu bağlamda Pu-Yi'nin babasını Hong-Kong'ta ağırlayan R.Jhonston'la, Pu-Yi'nin öğretmeni olarak yeniden karşılaşıyoruz. Jhonston, Pu-Yi'yi Yasak Şehir'de 1912 başlarından 1924 sonlarına kadar on üç yıl eğitecek ve "batılı"laştıracaktır. On sekiz yaşında Yasak Şehir'den kovulurken Pu-Yi'nin ideali İngiltere'ye gitmek ve Oxford'da eğitim görmektir. Oysa sonunda emperyalizmin İkinci Afyon Savaşı sonucunda (1858) bir **açık liman** haline gelen Tien-Tsin'e yerleşecek ve kozmopolit bir çevrede "playboy" olacaktır.

Pu-Yi'nin Çin emperyal gelenekleri çerçevesinde iki karısı vardır. Her ikisini de evlenmeden önce görmemiştir. Bunlar çevresi tarafından beğenilmiş, kendisine layık görülmüş ve eş olarak empoze edilmişlerdir. Yasak Şehir'in katı gelenekleri içinde bu poligami bir sorun çıkarmamış ve Pu-Yi karılarıyla, karıları da kendi aralarında uyumlu ilişkiler kurabilmişlerdi. Fakat, Tien-Tsin'in "Batılı" ve monogamik ortamı içinde ihtilaflar başlar ve ikinci karısı, artık bir işlevi kalmadığını söyleyerek Pu-Yi'yi terkeder. Pu-Yi -daha güzel ve daha akıllı- ilk karısı ile Tien-Tsin'de yeniden ve trajik bir karar verme gününe kadar etrafı Japon ajanlarıyla çevrili, mali olanaklarının çok üstünde, gırtlağına kadar borçlu bir şekilde sefih bir

hayat sürdürür. 1932'de Japonlar Mançurya'yı Çin'den koparıp orada "Mançuko" adında bağımsız bir devlet kurdukları zaman, Pu-Yi için yeni bir karar saati gelmiştir. Zaten işbirliği halinde olduğu Japonlarla tam anlaşacak ve onların açık bir ajanı haline gelecek midir? Sağduyusu ihtirasının üstünde olan karısının tüm uyarılarına rağmen Pu-Yi, Japonlarla anlaşır ve önce idari yönetici, 1934'de de Mançuko imparatoru ilan edilir. Pu-Yi, karısının "seni kullanacaklar" diye ısrarına rağmen "asıl ben onları kullanacağım!" diyebilecek kadar körleşmiştir. Çocuk yaşında Yasak Şehir'in "ne kadar güzel!" diye okşayarak terkettiği sarı perdeleri (sarı, imparatorluğun simgesidir) kişiliğinin adeta tayin edici bir parçası olmuştur. Yine de rasyonel planda başka şeyler söyler: Mançuko'nun yeraltı ve yerüstü zenginlikleri sonsuzdur. Batılı bir zihniyetle bunları işletecek ve ortaya modern bir devlet çıkaracaktır.

Sonuç kısa zamanda bütün acılığı ile kendini hissettirir. Pu-Yi tüm Asya'ya egemen olma planları kuran Japon emperyalizminin tam bir kuklası olur. Japon ajanları karısını da kontrol altına alır ve onu dejenere bir esrarkeş haline getirirler. Pu-Yi son bir direnmeyle, bir yönetici klik toplantısında iktidar nutukları atıp Mançuko'nun bağımsızlığından ve hiçbir baskıyı kabul etmeyeceğinden sözedince herkes salonu terkeder ve tek başına kalır. Bu arada esrarkeş olduğu için çocuk yapmak istemediği karısı, şoföründen hamile kalmıştır. Pu-Yi onu da benimser ve tahta varis olarak ileri sürerse de çocuğun karısının şoföründen olduğunu Japonlar'dan öğrenmiş ve tahttan kovulmuştur.

Pu-Yi "Mançuko İmparatoru" olarak dünyadan koptuğu yıllarda Çin'de büyük değişiklikler olmuştu. Çin'deki milliyetçi - Batıcı - sosyalist akımlardan özellikle sonuncusu güçlenmiş ve 1927'de ilk Çin devriminin yenilgiyle bitmesinden sonra Mao ze Dung, Komintern'den bağımsız, köylülüğe dayanan yeni bir strateji geliştirmiş ve senelerce süren bir iç savaştan sonra bu stratejyi zafere ulaştırmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Pu-Yi Sovyetler Birliği'nin eline geçmiş ve Sovyetler, Çin Devriminden sonra eski imparatoru Çinliler'e teslim etmişlerdir. Çinliler de bir "halk hapishanesi"nde dokuz sene eğittikten sonra, onu sade bir vatandaş (ve bahçıvan) haline getirmişlerdir. Pu-Yi 1959'da yeniden özgürlüğüne kavuşmuş ve 1967'de ölmüştür.

Bertolucci, filmi Çinliler'le işbirliği halinde ve üç yıllık bir çaba sonucu gerçekleştirmiştir. Çinliler eski imparator sarayını ilk kez bir filim çekimi için Bertolucci'ye açmışlardır. Hiçbir zaman Çin rejimine sempati duymamış, tam tersine Kültür Devrimi sırasında bir tepki olarak İtalyan Komünist Partisi'ne girmiş bir sinemacıya gösterilen kolaylıklar ilgi çekicidir. Bertoluncci'ye göre Çinliler filmi pragmatik amaçlarla, iyi bir "Çin imajı" yaratmak için desteklemişlerdir. Ancak yapımcıya filmle ilgili bazı şartlar koşmuşlardır. Bunlardan en şaşırtıcısı, imparatorun mümkün olduğu kadar saygın bir biçimde sunulmasıdır. Bu koşul Bertolucci'ye de ters düşmemiştir. Bertolucci "beni ilgilendiren şey Pu-Yi'nin kişiliğinin evrensel yönüdür. Ona sempati duymasaydım bu filmi yapamazdım" diyor. Ve bu konuda Visconti ile kendisi arasında bir benzerlik kurarak, onun aristokratik kültüre özlemini paylaştığını belirtiyor. İtalyan sinemacı Çin'de "imparator" fikrinin hâlâ kuvvetli olduğu izlenimindedir. Çin'de duyduğuna göre, 1958'de bir Merkez Komitesi toplantısında Başkan Mao "halefimin (yani Pu-Yi'nin!) sağlığı iyiymiş!" demiş ve bir kahkaha atmış. Bertolucci bunu aktarırken, Mao'nun da son yıllarında imparator gibi davrandığını ilave ediyor.

Pu-Yi'nin halk hapishanesinde eğitimi ve özgürlüğüne kavuştuktan sonra Kızıl Muhafızlarla karşılaşması filmin en çarpıcı sahnelerinden ikisini temsil ediyor. Bertolucci'nin "zorlama psikanaliz" dediği bu eğitim sırasında Pu-Yi'yi en fazla etkiliyen şey, Japonların Mançuko'yu üs olarak kullanarak Çin'i bombardıman etmeleri şekilnde sunuluyor. Gösterilen dokümanter filmi ayağa kalkarak seyrediyor. Sinemacı, Kızıl Muhafızlar sahnesinin de çekiminin çok zor olduğunu ve bugün hiçbir şeyden haberi olmayan gençler Kırmızı Küçük Kitabı sallarlarken kendisinin heyecanlandığını söylüyor. Ve Çin'de bugün Kültür Devrimi'nin bir "kâbus" gibi hatırlandığını ilave ediyor.

Bertolucci bu filminin İtalya'da politik tartışmalara yol açtığını, kendisinin oportünizmle suçlandığını ve Çin rejimini sempatik göstermekle suçlandığını belirtiyor. Aslında söz konusu olan, farklı amaçlarla hareket eden iki tarafın bazı noktalarda uzlaşmalarıdır. Bertolucci'nin filmi ile filim hakkındaki düşünceleri birlikte ele alınırsa Çin rejimi hakkında olumlu bir tablo ortaya çıkmıyor. Ne var ki tüm kaynakların belirttiği gibi, Japonlar'a bilinçli bir şekilde satılmış olan Pu-Yi, filmde açıkca korunmuştur. Bertolucci'yle işbirliği halinde aynı konuda bir araştırma yapan Amerikalı bir gazeteciye göre Pu-Yi, özellikle karısı esrarkeş olduktan sonra sapık ve sadist bir yaşama girmişti. Daha önceki filimlerinin gösterdiği gibi, bu gibi karakterleri sahneye koymada çok başarılı olan Bertolucci, herhalde Çinliler'in de isteği ile ortaya epeyce masum görünen bir tip koymuştur.

Film Türkiye'de gösterildiği zaman, estetik yönlerini benden daha yetkili yazarlar elbette belirteceklerdir. Burada sadece Pu-Yi'nin olgunluk çağını oynayan Jhon Lone (Bertolucci'ye göre çok narsist biri) ile, ilk karısını yorumlayan Joan Chen'i Bertolucci'nin Los Angeles'da bulduğunu ve her ikisinin de son derece başarılı olduğunu belirteyim. Özellikle Çin'in en büyük aktrislerinden biri olan (ve Bertoluncci'nin bunu bilmeden angaje ettiği) Joan Chen'in esrarkeş olduktan sonraki hayatı, çarpıcı tablolar oluşturuyor.

Tarih ve karşılaştırma ile başladık, tarih ve karşılaştırma ile bitirelim. Bertolucci'nin filmi ve çekim koşulları Komünist Çin'in "emperyal gelenek" konusunda hâlâ muhafazakar olduğunu ortaya koyuyor. Japon ajanı olarak Çinliler'e çok pahalıya mal olmuş ve yüzbinlerçe Çinli'nin ölümüne neden olmuş bir insanı adeta masum gösteren bu film bugün milyonlarca Çinli'ye gösterilecektir. (Çİn'in koşullarından biri de filmi telif ödemeden gösterme hakkı idi.) Gerçi İmparatorun, yeniden eğitilerek basit bir vatandaş (ve bahçıvan) haline getirilmesi önemli bir başarı olarak yorumlanabilir. Fakat burada da - yine Bertolucci'nin belirttiğine göre - İmparator'a çok ayrıcalıklı davranılmış, kendisi özel bir hapishaneye konulmuş ve hatta Cho-Enlai hapishanede kendisini ziyaret ederek hatıralarını yazmasını istemiştir. Kemalist Türkiye "Saltanat" sorununu daha başarılı bir şekilde çözmüştür. Osmanlı Hanedanı mensupları yurt dışında Türkiye halkından bekledikleri ilgiyi (ve Kenize Murat'ın kitabında belirtildiği gibi ayaklanmaları!) görememişler ve unutulup gitmişlerdir. Mussolini de güney Akdeniz'deki emperyalist planları çerçevesinde bir ara Vahdettin'i kullanmak istemiş ve onunla temasa geçmişse de, kendisinin bir şeye yaramayacağını çar çabuk farketmiştir. Çin'le Türkiye'nin toplumsal gelişme çizgilerine gelince, bu konuda 1930'lardan sonra giderek artan bir farklılığın oluştuğunu ilaveye bilmem lüzum var mı? □

ADRIENNE RICH

Türkçesi: Cevat Çapan

Adrienne RICH (d. 1929)
1950'li yıllardan sonra adını duyurmuş bir Amerikan şairi. İlk şiirlerindeki geleneksel biçimlerden daha özgür biçim denemelerine geçmiş, şiirlerinde kişisel yaşantıyla toplumsal ve siyasal sorunları iç içe işlemeyi başarmış, yaşadığı dönemin barış ve kadın hakları hareketleriyle ilgilenmiştir. Öğrenimini Radcliffe ve Oxford'da tamamlayan Rich bir süre İngiltere ve Hollanda'da yaşamış, çağdaş Hollanda şiirinden çeviriler yapmıştır.

GÖÇMEN ADAYLAR, LÜTFEN DİKKAT

Bu kapıdan
ya geçeceksiniz
ya da geçmeyeceksiniz.

Geçerseniz,
her zaman adınızı hatırlamanız
tehlikesi olduğunu unutmayın.

Her şey gözlerini dikecektir size
siz de onlara öyle bakın
ve bırakın ne olursa olsun.

Eğer kapıdan geçemezseniz,
o zaman
saygın bir hayat yaşamanız

inançlarınıza bağlı
konumunuzu değiştirmeden
kahramanca ölmeniz mümkün

ama pekçok şey kör edecektir sizi,
pekçok şey sizi görmezden gelecektir,
kim bilir ne pahasına?

Kapının kendisi
hiçbir konuda söz vermiyor.
Kapı, sadece bir kapı işte.

ÇELİŞKİLER

16.

Tolstoy'un köylüleri Afrikalı Amerikan köleleri
bilirlerdi bunu: öldürülebilirdin
insanlara okuma yazma öğrettiğin için
kâğıt kalemin yasaklanmasını
belâların en büyüğü sanırdım ben
eh, Ding Ling de yıllarca şiirler okumuştu
zindan duvarlarına Kültür Devrimi sırasında
gerçekten de, yazılı harflerin büyüsü
belirip kaybolur kuruyup küçülür şişip büyür
bulunduğun yere
elinde ne olduğuna
ve kimin hangi amaçla okuduğuna göre
şimdi sanıyorum ki en büyük belâ
kim olduğunu bilmek değil şu anda ya da eskiden
biraz da yazarlardan öğrendim
bunu ben hiç de öyle kutsal değil
Okumak yazmak ama kutsalmış gibi
insanlar öldürüldü bu yüzden

37.

Doğru, şu birkaç yılı, kendimi
yitirme eyleminde izleyerek geçirdim -
Elizabeth Bishop, yitirme sanatı, diyordu buna -
ama benim için sanat değil
sadece beceriksiz alıştırmalar
kalbin, bu dünyadaki haddini bilmezliklerinden
hesap sorma girişimleri sıradan heyecanlanışları
acıya karşı çıkan bütün içgüdüleri
değerlendirme zorunda kalan bedenin eylemleri
vedalaşma eylemleri vazgeçmeden
koyuverme çabası evet Elizabeth burada bir kent
orada bir köy bir kızkardeş, bir yoldaş, bir kedi
ve başka şeyler sanat değil bu sadece öfke

MARKBURG

Uğur Kökden

Boğuk, dokunaklı, ama içten bir müzik, başlayan yalın günün uğultusu. Yaşamın hayhuyu, baş döndürücü bir hızla karanlık bölgelere doğru sürüklüyor dikkati. En azından, ertelemeyi deniyor sevinci. Gölgeler düşürüyor üstüne.

Oysa, hava beklenmedik kertede güzel. Olağanüstü. Güneş, Bavyera eyaletinin yeşil denizi üstünde dev bir portakal şamdan. Cömert, karalı, zamana karşı direngen. Kolay kolay durumunu bozmayacak, değiştirmeyecek görünüyor. Gerçekten, erken bastıran yumuşak bir sıcak dalgası, yün Siirt battaniyeleri gibi bedeni boydan boya sarmakta. Böylece yaşam, yorucu kıştan sonra dinlendirici yepyeni bir nitelik kazanıyor.

Isar Irmağı'nın iki yanını zenginleştiren, ala tavlı yoğun yeşil örtüye bakarken, "Bahar varlığı gıdıklıyor, sanki ona meydan okumakta" diye düşünmekten kendimi alamadım.

Işıklı Nisan Münih'i. Orduların kavşak yeri olduğu gibi, nice acı veren yazgının da kesişme noktası. Otuz Yıl Savaşları'ndan bu yana ne değişti? Yine, bir Cermen Roma'sı. Sırayla ya ticaret, ya sanayi, ya siyaset ya da kültür ağır basıyor.

Bu kaçıncı gelişim Münih'e, Bavyera'nın başkentine? Bilmiyorum. Herhalde sanıldığı ölçüde çok değil. Birinci bile olabilir. Ancak, her yolculuk kendi psikolojisini ve dağarını yanı sıra taşır. Bu gerçeği, şimdi, her zamandan daha iyi anlıyorum.

Evet, duygularım beni yanıltmıyor. Bu kez çok başka. Eskiler gibi hiç değil. 1970'e ve daha öncekilere oranla sınırsız bir genişlik, bir çeşit yeniden diriliş duygusu içindeyim. Bu, sanki yaşama yeniden başlamak gibi. İstenilen biçim ve yoğunlukta, bir ikinci yaşam. Derinlerde biriktirilmiş bir soluğun yavaş yavaş bırakılmasından doğan bir başka tür mutlulukla doluyum.

Denebilir ki, Münih benim için kutsal bir pencere. Dış dünyaya, Alp dağlarına, ilkyaza, insanlara, yeryüzü meyvelerine, sağlığa ve özgürlüğe açılmış, altın ışıklar içinde yüzen bir pencere. Münih yerine, elbette başka bir kent de olabilirdi. Münih, belki bir rastlantı; belki bir efsanenin bulanık kaynağı! Ne var ki, yine de kuşatmanın, baskının, duvarların ve sınırların ötesinde bir enginlik; telörgüsüz yaşama açılan ilk özgür pencere, orası.

Bununla birlikte, nedense, kendimi inanmaktan alakoyamıyorum: Bavyera, belirli özellikler demek. İnsanı ölümsel ya da dirimsel seçime zorlayan birtakım özelliklerin bölgesi, o topraklar. O bıçak yalımı gibi derin, keskin vadiler. O gölgeli dağ gölleri.

□

Nymphenburg Şatosu. Katedral. Ludwigstrasse. Marienplatz'daki Belediye Binası.

Sabahın taze serinliği içinde, **Platz den Opfern des National - Socialismus** yeni yeni uyanıyor. Bankalarla çevrili, kupkuru ve anlamsız bir alan. Böyle bir çanağı "Nazizmin Kurbanları Alanı" adıyla anmak, elbette düpedüz bir alay sayılmamalı. Bu seçim, ancak açık bir hesabı ele veriyor. Belki, daha bile ötesi: bir meydan okuyuşu.

Alandaki en gösterişli yapı, alana egemen tonunu kazandıran **The Chase Manhattan Bank.** Ötede, tam karşıdaysa bir başkası. Ama, yerli: **Bayerische Landesbank.**

Münih'e **Markburg** dense yeridir. Günümüzdeki Alman parasının sarsılmaz görünen gücünü, sağlamlığını, inanılması güç bir zenginlik birikiminin yarattığı görüntüyü birebir yansıtan bir kent. Berlin gibi değil, kuşkusuz. Kuşkusuz, cam fanus içinde, yapay koşullarda yaşatılmaya çalışılan yarı ideolojik bir çabanın çocuğu değil. Doğal, sağlıklı, kendiliğinden bir oluşum. Şaşkınlık gereksiz. Başka türlü nasıl olsun? Sistemin belirlediği ve çizdiği dünyada, ikinciler arasında birinci Münih!

Ekonomik devin siyasal alanda gözlenen silik, bağımlı, uydu rolüne bakıp aldanmamalı. Birinci Savaş'ın ardından, Versailles'dan sonra, kahverengi toplumsal patlama oluştu; bu kez 39 45'den sonraki ekonomik patlama. Gittikçe, hiç kuşku yok, siyaset ve ekonomi bir yerlerde dengeye kavuşacak. Avrupa'yla ABD'nin, olabildiğince eşit koşullarda, karşı karşıya gelebildiği ölçüde. Ama, asıl önemli olan böyle bir dengenin yönü ve rengi.

Bu arada, beklerken, Cermen böceği kestanerengi ve mavi marklardan oluşan kozasını hiç durmaksızın sessizce ve sabırla örüyor. Ortaçağdan bu yana süren bir örgü, üstelik bu. Yandaşlarının siyasetinden bir ölçüde zarar görse de, bunun geçici olduğu bilincinde. Yeter ki, evrensel rolünü gözden yitirmesin iğreti nedenlerle.

Alanın ortasında, uluslararası banka sermayesiyle beslenmiş ve bütünleşmiş kanlı bir siyasetin kurbanları adına dikilen, bahtsız ve yalnız taş. İki metre yükseklikte, yontulmamış granitten bir dikdörtgenler prizması. Altında, olanca masumluğu ve çekiciliği içinde sarıkırmızı laleler. Taşın tepesine güvercinler konup kalkıyor. Alana ve anıta anlam kazandıran, sıcaklık veren biricik ayrıntı da, bu güvercinler olsa gerek. Güvercinlerin bıraktığı organik "güherçile"!

Sözkonusu kurbanların en seçkini, tartışmasız kentin kendisi. Aslında, sorumsuz suskunluğunun bedelini ağır ödedi, savaş sırasında. Belki, kent suçsuzdu suçsuz olmaya. Ama, uzun yıllar saygıdeğer bir ülküden sözedilen bir yerdi orası. Acı çekmek nedir, hiç bilmiyordu dolayısıyla. Korkmak, sürekli açlık duymak, kaçmak zorunda kalmak, üşümek, hor görülmek, bunları hiç tanımamıştı Münih. Her şeyi istemiş ve her şeye sahip olmuştu kolayca.

Bununla birlikte, hemen oracıkta, bir ucu alana dek uzayan küçük park görülmekte. Maximilian Platz'ın biraz ötesine düşüyor. Bu yeşil adacığın yüreğinden, yüzü Nazi Kurbanları Alanı'na dönük, genç, yakışıklı ve bilge von Schiller yükselmekte. Bir ozanın değil,

özgür ve yalın istencin anıtı. Çağdaşı Puşkin'i çağrıştırıyor, bir bakıma. Elinde defne dalıyla pelerinli, çekici ve alımlı. O ki, zorbalığa karşı başkaldırının gerekliliğini savunmuştu. Fransız Devrim Cumhuriyeti'nin "gönüllü yurttaş"ı, bir Schiller.

Bu güzel anıt, şimdi, tümüyle insancıl bir tutkunun temsilcisi. Sanki kent halkıyla, "trajedi sanatı üstüne" sessiz söyleşiler yapıyor. Soylu bir kalemin sonuncu dramatik ödevi, ateşli coşkunluğun ve toplumsal atılganlığın ruhunu gömmek.

Haydutlar'ın yazarı büyük ozana karşı Münih kenti görünür biçimde duyarlı. Çok saygılı. Belki, bölgenin Alman dramatik sanatının merkezlerinden biri oluşu yüzünden. Wagner'li, Strauss'lu, Bülow'lu, Walter'li bir Ocak, Münih.

Schiller'in gözlerinde sinirli bir seyirme var, sanki. Işıltılı benekler. Ya da, başarıyla mermere aktarılmış bir öfke hazinesi. Çünkü **Haydutlar**'ın kurbanları ve tarih içindeki yeni cinayetleri bellek için eskimiş, unutulmuş görünüyor. Uzakta, şurada burada, küllerle örtülü. Hakkettikleri değerbilirliliğe kavuşmuş değil. Yeni kuşaklar önünde de, gerekli uyarı görevini yaptıkları söylenemez. Münih Birahanesi (Bürgerbraukeller) toplantılarından bu yana, Hitler ve Ortakları'nın destek gördüğü bir bölge için, Bavyera için, bu unutkanlık ve susuş yadırganacak bir tutum mu?

Ama, Alman Devrimi'nin ilk ayaklanması da burada patlak vermedi mi? 1918'de. Şimdi, kimse anımsamıyor bu sisli günleri. Tersine Nisan güneşi yüzlere ve ellere gerçek dışı bir renk bağışlamış. Bir açıdan, sanki **Tanrıların Günbatımı**'ndan sonuncu sahne oynanıyor.

□

Kimin değilse, neyin yanlışı Dachau?

Beethoven ve Schiller ile Dachau, nasıl bir araya geliyor? Büyük ozan, bugün de dünkü gibi mi düşünür acaba? İki yüzyıl önce, insanlığın ilerlemesi siyasal ve toplumsal dönüşümlerle değil, ancak güzellik ve iyilik uğruna harcanacak bireysel çabalarla gerçekleşecek diyordu.

Onu kim düş kırıklığına uğrattı, 1789'da? Robespierre ve arkadaşları mı? **Don Carlos**'un yazarı, ozan ve düşünür Schiller ne diyecek Dachau'ya?

Gerçekten, Dachau Toplama Kampı - Almanya'nın kurumlaşmış bu ilk yüzkarası - Münih'in düşlerine girecek, alıp verdiği soluğun içine karışacak denli kentin yakınında. Yanı başında, neredeyse! Varlığı, özel halkı, yağlı kara dumanı ve insan etinin bitip dağılmayan pis kokusuyla, içiçe. Bir çeşit, birlikte yaşam. Kent işsizlikten mi yakınıyor? İşte işsizler asker, işsizler polis, işsizler cellat!

Unutulmamalı ki, Parti iktidara gelir gelmez, daha Hindenburg cumhurbaşkanı daha von Papen beyaz akbaba rolünü oynarken, bölgede ilk tutuklamalar çoktan başlamıştı. Listeler önceden hazırdı, biliniyordu. Başkentin Berlin olmasına, Parti'nin oraya taşınmasına karşın, Siyasal Polis'in uzun süre Münih'te kalışı düşündürücü. Ve, yeterince uyarıcı. Listedekiler evlerinde uyurken, geceleyin kıstırılıyor; kamyonlarla 20 km uzaktaki Dachau'ya götürülüyordu. Böylece, ilk 600 kişi kampın hem tutukluları, hem de mühendis ve işçileri oldu. Daha sonra da bu yönteme Naziler bağlı kaldı. Gittikçe gelenekleşti. Sistemin terörü, terörün kurbanları eliyle kurumlaşıyordu. Bu kuruluş, istenilen tempoyla beş yıl sürdü.

Çağımızın Cermen Firavunları, kendileri için değil seçtikleri kurbanları için yeni piramitler yükselttiler. Alman toprağı üstünde. Bilimsel bir özenle ve titizlikle. Oysa, şu anda yaşanan gerçeklik peynir şekerini andırıyor: bayatladıkça yumuşayan, gevşeyen bir geçmiş zaman olgusu. Üstelik, nerdeyse söylence düzeyine indirgenmiş.

Öğle sonrası.

Kuzeydoğuda, Dachau yöresinde, lavantaçiçeği renginde tepeler zinciri üstüne abanmış parlak bir gökyüzü. Katedral'de, sayısız kilisede durmaksızın çalınan orgların dramatik müziği. Sonra, bu boğuk sesin arkasına saklanan suçlu kent. Suçluluk duygusu, akkora dönüşmüş bir çelik halka çubuk. Kuşatıyor, boğuyor. **Vae Victoribus!** Vay geldi, yenenlerin başına!

Dachau, Mart 1933'te kuruldu. Bir çeşit, bir bakıma yüksek okul. Kuramla uygulama bir arada. Ayrıca, tıp deneyleri. Özel Salon.

Kim daha yaşlı, çökmüş dersiniz? Kent mi, kamp mı? Hangisi daha önce vardı? Evrensel düzlemde seçkin, parıltılı bir Alman zekâsının yıllar önce söylediği gerçekleşiyor böylece: "Burada, trajedi başlar!" Ancak modern Yunan trajedisi. Yaşamın hesaba katılmadığı, geçerli olmayacağı bir cehennem.

Dachau'yla yaşamanın, daha ilerisi onu benimsemenin karşılığı ne? Mimar Troost'un çizgileriyle biçimlenmiş - Hitler'in armağanı - Alman Sanat Evi mi? Ya da, gösterişli, dedikodusu bol "dağ evleri" mi? Eskiden Münih, rejimin büyüklerinin Alp gezileri için sonsuz esin kaynağı olmuştu. Dinginliğiyle alınacak şaşırtıcı kararlar için gerekli iç kesinliğini veren sessizliğiyle, çekici bir iklimin açık kapısıydı.

Bugün, geride kalanlar, yalnız Alp dağlarından esen karlı rüzgarın önünde sürüklediği bir avuç söylenti değil. Gerçi, kamp görüp katlandıklarından, kentse günlük yaşamın tatlı saçmalığından yorgun adamakıllı. Ne var ki, biriyle öbürü arasındaki bağlar hiç gündeme gelmiyor. Oysa, gelmeli. Gelmeliydi. Kamp, sistemin örgütlü devlet terörüne dönüşmüş biçimi. Buna karşılık kent, gelenekleri olan Alman toplumunun simgesi. Ruhu. Doğal ki, sorumluluk anlayışı, susuşu, aldırmazlığı, suçluluğuyla. Ya da uyanan tarih bilinciyle. Sanatın yeniden fışkırışıyla. Yitik özgürlük arayışıyla.

Ama, susmak, haksızlıkta bir başka çeşit ayak sürüme. Şimdi bile, Alman toplumu da Münih de sırtındaki değirmen taşını daha indirmiş değil. Kale duvarları, kilisesi, ıhlamur ağaçlı geniş caddeleri, merkezgarı, parkları, yan sokakları, ana caddesi, fabrikaları ve yerleşim alanını ikiye bölen ırmağıyla birlikte, tutkusuz, heyecansız. Kıvrak hâreketli bir semender benzeri, tüm yapılar: zamanın vurdumduymaz rengine bürünmüş. Güneş altında uyukluyor her biri. Bir yalvaç beklentisi içinde. Bulutlar ve köprüler, suya uykulu görüntüler yansıtmakta. Titreşen salkımsöğütler.

Kuşkusuz, gün olur, beslendiği anılardan da acı çeker insanlar. Geçmişi her yerde yeniden yaşarken, yeterli ölçüde ceza derliyor muyuz acaba? Yüreğimde, Münih gecesi basurmadan önce, "yeni" duyguların kıpırdamasını istemiyorum. "Mutluluğa hayır!" diyebilmeli. Ama, bu arada, **Sevinç Övgü**, Schiller'in yere atılmış kağıtlarında kalacakmış. IX. Senfoni'nin sert, hırçın vuruşları arasında. Varsın kalsın! Ne gam!..

□

KAYITSIZLAR VE GÜZEL İNSANLAR

Gürhan Uçkan

Çocuk, ceryana kapılıp ölmüş direğin tepesinde. Elimdeki renkli gazetenin renkli fotoğrafında öylece duruyor ölüsü. Öylesine kanıksanmış ki ülkemde ucuz ölümler, fotoğrafı çekenin zahmet edip adını bile vermemiş gazete.

Bir süre önce de bir başka gazetede görmüştüm: Boğaz köprüsünü yayalara yasak yerden geçerken ezilen genç, kanlar içinde yatıyor ve biri polis otobüsü olmak üzere hiçbir taşıt durmuyor. (Eğer duruma tanık olan kişi, durmayan polis otobüsüne doğru eliyle çirkin bir işaret yapsaydı, sanırım hemen dururdu otobüs.)

"6 paket sigara, ya da bir *pub*'da 3 bira parasına Türkiye'de çıkan bir dergiye abone olmaktan kaçınan ama, birçok yayını pek güzel izlediğini söyleyen buradaki bazılarını düşünüyorum."

Uzaydan değil, yabancı bir ülkeden gelmiş olduğum için, Ankara'da bir dostuma durumu anlatmış ve şaşkınlığımı belirtmiştim. O hiç şaşırmadı:

- Durup onu biri alsa, başı derde girer yahu, dedi. Önce adama, "Ne belli senin çarpmadığın derler?", sonra da hastane masrafını peşin ödemesini isterler. Bu arada yaralı çoktan ölür kan kaybından. Durup da n'olacak ki?

O zaman düşündüm: Peki, İsveç'te dururlar mıydı diye.

Durmazlardı ama, birisi otomobilinin telefonundan "anonim" olarak 90 000'e alarm verirdi. Ambulans yetişir, en yakın hastaneye götürürdü adamı. Ölmezse, 50 kronluk normal doktor bakım ücreti ile kurtulurdu.

Ya metroda güpegündüz üç genç tarafından dövülen ve çantası elinden alınan kötürüm kadın? Bir vagon insandan tek kişi çıkıp gençlere karışmamıştı. Türkiye'de bu olur muydu? Olmazdı. Birileri mutlaka karışırdı.

- Belli olmaz, diyor arkadaşım, Beyoğlu'nun göbeğinde Nazi üniformalı tiyatrocular kimlik sorunca, nice sonra tek bir kişi karşı çıkmıştı, unutma. Bakarsın, biz hiç bulaşmayalım derlerdi burada da.

Bir noktada, birleşiyor mu İsveç ile Türkiye ne?

Ama o noktaya geliş yolları apayrı. İnsanların kayıtsızlığı ise sonuç, çok ürkütücü. İster burada, ister orada...

Abdullah Baştürk'e ödül verilirken, bizde verilmeye başlanan "Atatürk Barış Ödülü"nü düşünüyorum.

Güney Afrikalı sendika liderine ödül verilirken, bizde Barışçılar'a verilen hapis cezalarını düşünüyorum.

İsveç'te devlet, yayın organlarına ünlü "Basın desteği" adlı para yardımını yaparken, kâğıt soygunu ile başedemedikleri için peşpeşe kapanan dergileri düşünüyorum ülkemdeki.

Ne yazıyordu Yeni Gündemciler: "Kapağında herhangi bir cinsel çağrışımlı görüntünün yer aldığı sayılarımız ortalama 18 bin sattı. (...) İdamlıklara umut ışığı kapaklı sayımız ancak 11 bin satabildi."

6 paket sigara, ya da bir pub'da 3 bira parasına Türkiye'de çıkan bir dergiye abone olmaktan kaçınan ama, birçok yayını pek güzel izlediğini söyleyen buradaki bazılarını düşünüyorum. Ya da yeni düzenin Türkiye'sinde yatırımlar yapıp, ilericiliği kendileri gibi ölmüş gören kimileri geliyor aklıma. Yazın dünyamızın jokerleri ile, büyük ödül düşleri görenleri... Çok şeyden soğutuyorlar insanı ve derken, ansızın, hiç umulmadık bir köşeden çıkıyor güzel bir insan ve kanıtlıyor Nâzım'ın umut üzerine yazılmış o güzelim dizelerini.

17 yaşındaki liseli genç kalemi almış eline, yazmış bana: "Ağabey burada yaşatmıyorlar beni, n'olur yardım et oraya geleyim. Oranın vatandaşı olmaya bile hazırım."

Malatya'dan yazan fikir suçlusu, İsveç aspirini istiyor.

Buca'dan yazan bir başka 'hükümlü', "Orada yüreği bizler için çarpan dostlara selâm," yazıyor.

Ve burada, 17 yaşındaki gençler bir araya gelip, yabancıları korumak istedi diye bir başka İsveçli genci öldürüp birkaç aylık ceza ile kurtulurlarken polis, 15 yaşındaki İranlı genci, "Savaşa gitmeye karşı değildi," diyerek ülkesine göndermeye kalkışıyor. Üstelik, çocukla Tarzanca konuştukları halde. İsveçlinin 17 yaşındaki, çocuk kabul ediliyor; "kara kafalının" 15 yaşındaki, savaşa gitmeye karar verebilecek denli olgun...

Kültürel yozlaşma ve gizli ırkçılık, paranın padişah olduğu ülkelerde ekonomik kalkınma ayırımına bakmıyor, sürdürüyor saltanatını.

Bir de şu güzel insanlar olmasa...□

DİLDE KARGAŞA

BAŞLANGIÇTAN BUGÜNE TÜRKÇE'NİN SERÜVENİ □ A.HAŞİM AKMAN
DİLDE ATILIM YAPMAK ZORUNDAYIZ □ ÖMER ASIM AKSOY
AMAÇ TÜRKÇE'Yİ GÜZELLEŞTİRMEK □ HASAN EREN
KONU GENİŞ BİR PLATFORMDA TARTIŞILMALI □ MERTOL TULUM

SUNU

"Anayasa, devletin biçimini, türlü kuruluşlarını ve bunların işleyişlerini, yurttaşın devlet karşısındaki hak ve ödevlerini ve buna karşılık devletin yurttaşa mutluluk ve refah sağlamak için yükleneceği ve yerine getireceği görevleri düzenleyen temel yasadır. Böyle bir yasada, devlet düzeni ile ilgili ve öbür yasaların dayanması gerekli bütün temel öğeler yer alır.

İşte bu temel öğelerden biri de, devletin resmî dilidir. Bu nedenle 'resmî-dil' sorunu hemen bütün anayasalarda açıklığa kavuşturulur.(*)

Ulus olabilmenin temel koşullarından biri olan **dil birliği**'nin bir ulusal devletin en temel belgesi olan anayasasında resmen belirtilmesinden daha doğal bir durum olamaz. Tanım çerçevesinde TC devleti anayasalarının ilgili maddelerinin incelenmesi, bu konuda ne kadar yol katedildiğinin de göstergesi olacaktır.

Cumhuriyet öncesi dönemin ilk anayasası olan **1876 Kanun-u Esasîsi** bir ulusal anayasa olmamakla birlikte 18. maddesi "Tebaai Osmaniyenin hidematı devlette istihdam olunmak için devletin lisanı resmîsi olan Türkçeyi bilmeleri şarttır" demektedir. Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçe, devletin resmi dili olarak ilan edilmiş olur. Ancak cümle içinde kullanılan 13 sözcükten yalnızca 3'ü Türkçe'dir.

1921 Anayasası'nda resmi dile ilişkin hiçbir hüküm yoktur.

1924 Anayasası (3.2.1937/3115 biçimiyle) "Türkiye devleti cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılâpçıdır. Resmî dili Türkçe'dir. Makarrı Ankara şehridir." (Madde 2). Cümle içinde kullanılan 15 sözcükten 4'ü Türkçedir.

Aynı anayasanın 103. maddesinde ise "Teşkilâtı Esasiye Kanununun hiç bir maddesi, hiç bir sebep ve bahane ile ihmal veya tadil olunamaz. Hiç bir kanun Teşkilâtı Esasiye Kanununa münafi olamaz" denilmektedir. Bu cümlede kullanılan 24 sözcükten ise yalnızca 6'sı Türkçe'dir.

10 Ocak 1945/2695 sayılı yasayla **1924 Teşkilâtı Esasiye Kanunu**'nun "anlam ve kavramlarında bir değişiklik yapılmaksızın" dili "Türkçeleştirilmiştir." Buna göre yukarıdaki 103. maddenin aldığı biçim şöyledir: "**Anayasanın** hiç bir maddesi hiçbir sebep ve bahaneyle **savsanamaz** ve **işlerlikten alıkonamaz.** Hiç bir kanun **anayasaya aykırı** olamaz."

Dili Türkçeleştirilerek **1924 Anayasası** olan bu metin 1952'de DP hükümetince yürürlükten kaldırılıp eski metin geçerli sayılmıştır.

1961'den sonra kurulan Anayasa Komisyonu yalnlaştırılmış bir dili yeniden benimser. "Resmî dil Türkçedir" (madde 3). Aynı durum 1982 tarihli metin için de geçerlidir.

Görüldüğü gibi bütün anayasa metinlerinde "Devletin resmi dili" Türkçe olarak belirtilmektedir. Ancak ilk anayasadan sonuncusuna kadar, sözü geçen Türkçe'nin "hangi Türkçe" olacağı sorusu bazı karışıklıklara yol açmaktadır.

Konuşma ve yazı dilindeki gelişmelere koşut olarak dilin ulaştığı olgunluk düzeyinin -en azından ortalama düzeyde- anayasalara da yansıması beklenirken uygulamada hiç de böyle olmadığı gözlenebilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında **1961 Anayasası**'nın yazıldığı dönemin dil ortalamasına göre bir iç tutarlılık sergilediği görülürken, ondan 20 yıl sonra yazılan metin (1982 Anayasası) için aynı sözleri söylemek güçleşmektedir.

Bir yanda "Atatürk inkılâp ve ilkeleri" (devrim ve ilkeleri, ya da inkılâp ve prensipleri değil), ya da "düşünce ve mülahazanın..." "fikir, inanç ve..." gibi eşanlamlı sözcükler yer alırken (**1982 Anayasası** "Başlangıç bölümü"), diğer yanda ise "tarımsal üretim", "hayvansal üretim" gibi sözcük ve deyimlere de rastlanabilmektedir.

1982 Anayasası'nın yürürlüğe girmesinden sonra "ulus", "devrim" vb. sözcüklere resmen yasaklamalar getirilirken, TRT'den YÖK'e pek çok kamu kurum ve kuruluşuna da Türkçe'nin **1982 Anayasası**'nda kullanılan Türkçe olduğu bildirilmiştir. Böylece bir ortalama dil anlayışı değil, dilde ikilik yaratılmış, devletin en üst organlarından aşağıya doğru da bunun örnekleri görülmeye başlanmıştır.

Cumhurbaşkanlığı Basın Müşaviri Ali Baransel'in basına yaptığı bir açıklamadan:

"Sayın Cumhurbaşkanı'mız, MİT Müsteşarı Sayın Ündül'ün kendisine istifa etmek istediğine ilişkin bir mektup veya dilekçe **sunmadıklarını** bildirmişlerdir. (...)

Sayın Cumhurbaşkanı'mız, MİT Müsteşarı'nın kendisine, bir gazetede yeralan istifasıyla ilgili dilekçenin sahte olduğunun belirlendiğini de **arz ettiğini** bildirmişlerdir." (**Tercüman**, 17.2.1988)

Başbakan, çeşitli yer ve zamanlarda yaptığı/yapmakta olduğu konuşmalarda anayasanın bile kullandığı sözcükleri kullanmamış/kullanmamaktadır. Örneğin:

Ortak Pazar yerine **müşterek pazar**, uçak yerine **tayyare**, hava alanı yerine **hava meydanı**, dil yerine **lisan**, olay yerine **hadise** vb. vb. demiştir/demektedir.

Anayasa dilinden ne anlaşıldığına tipik bir örnek ise TRT'dir. Uluslararası Bankası'nın reklam filmini yapan bir şirket hazırladığı metinde "Uluslararası milletlerarası hizmet sunar" demek zorundadır, çünkü TRT'de "uluslararası" sözcüğü yasaklı sözcükler arasındadır.

1982 Anayasası yazımda da ayrı bir yol tutturmuştur. Metin hazırlanırken 2876 sayılı yasa henüz ortada yoktur. Yani, eski TDK çalışmalarını sürdürmektedir. Yazım kılavuzu olarak da kurumun 1981'de yayımladığı **Yeni Yazım Kılavuzu** geçerli sayılmaktadır. Adı geçen kılavuzda kural dışı bazı sözcükler dışında inceltme imi (^) kullanılmamaktadır. Aşağıdaki küçük tablo **Yeni Yazım Kılavuzu** (1981) ve yeni TDK'nın **İmlâ Kılavuzu** (1985) ile **1982 Anayasası**'nda geçen bazı sözcükleri karşılaştırmaktadır:

Y.Yazım Kılavuzu	1982 Anayasası	İmlâ Kılavuzu
meşru	meşrû	meşru
mülahaza	mülahaza	mülâhaza
hâl	hal	hâl
manevi	manevî	manevî
insani	insanî	insanî
inkılap	inkılâp	inkılâp

Yazım kurallarının uygulanmasındaki karmaşayı 17 Şubat 1988 tarihli gazetelerden rasgele seçtiğimiz sözcüklerle düzenlediğimiz tabloda daha rahat görebiliriz.

İmlâ Kılavuzu	Tercüman	Cumhuriyet	Hürriyet	Milliyet	Yazım Kılavuzu
dava	dâvâ	dava	dava	dava	dava
evlât	evlat	evlat	evlat	evlat	evlat
ima	imâ	ima	ima	ima	ima
hattâ	hattâ	hatta	hatta	hatta	hatta
ilâç-ilaan	ilâç-ilaan	ilaç	ilaç	—	ilaç
alâmet	alamet	—	—	—	alamet
Lâpseki	—	—	Lapseki	—	Lapseki
Vilâyet	vilâyet	vilayet	vilayet	—	vilayet
millî	millî	—	—	milli	milli
ithalât	ithalât	—	—	ithalat	ithalat
acilen	âcilen	—	—	—	acilen
plâtonik	platonik	—	—	—	platonik

Bu tabloya son bir iki yıl içinde değişik yayınevlerinin çıkarttığı Yazım/İmlâ Kılavuzları'nı da ekleyerek daha hazin bir görünüm elde etmek çok kolay olabilir. Gerçek olan şu ki, Can Yücel'in bu sayıda yer alan klasiklerle ilgili yazısında söylediği gibi "Bu kadar hürriyetten yoksun bir ülkede bu kadar hür bir dil" görülmemiştir.

Herkesin kendini "hür" hissettiği bu ortamda yayımlanmakta olan ansiklopediler de var olan kılavuzlara ek "özel" kurallar koyup uygulamaktadır.

Yukarıdan beri sıraladığımız örnekler, bugün Türkçe okuyup yazan herkesin, hepimizin karşılaştığı olumsuzluklardır. Dergi olarak da kusursuz olduğumuzu düşünmüyoruz. Tersine bizi böylesine çetrefil bir konuyu işlemeye iten temel neden bir yayın organı olarak bu durumdan yakıcı bir biçimde etkilenmemiz.

Yayımlamak üzere elimize aldığımız bir metni hangi yazım kılavuzuna bağlı kalarak değerlendireceğimiz bizim için nettir. Ancak bu netlik de bile tedirgin edici bir durum var. Anayasasında farklı, okullarında farklı, basın yayın organlarında - kitap, dergi, gazete, radyo ve televizyon- farklı yazım kurallarının uygulandığı bir ülkede rahat olabilmek, okura ve her şeyden önemlisi dile karşı sorumluluk duymamak mümkün değil. Türk dilinin bugünkü durumunu sergilemek üzere konunun üç yetkili kişisiyle yaptığımız söyleşiler -kibant çözümleri konuşma sahiplerinin kendi redaksiyonlarıyla yayımlanmaktadır- bu gözle incelendiğinde durumun "vahameti" iyice ortaya çıkmaktadır.

Ömer Asım Aksoy, TDK'da 1942'den - 1951'e kadar üyelik, 1951'den 1966'ya kadar Yönetim Kurulu üyeliği ve "Derleme Tarama Kolu Başkanlığı, 1966'dan 1983'e kadar da Genel Yazmanlık ve Başkanlık görevlerinde bulunmuştur.

Prof.Dr. Hasan Eren; 1954'den başlayarak TDK'da Yönetim Kurulu üyeliği, Terim Kolu Başkanlığı, Asbaşkanlık gibi görevlerde bulunmuş, eski TDK'nın 1983'te tasfiye edilmesinden sonra yeni TDK'da Genel Başkanlık görevine getirilmiştir.

Doç. Dr. Mertol Tulum: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğretim üyesidir. 1983'te yeniden kurulan TDK'nın bilim kurulu üyeliğinde görevlendirilmiştir. Kurumun 1985'te yayımladığı **İmlâ Kılavuzu**'nu hazırlayan komisyonda görevli olmasına karşın, kılavuzdan farklı olarak 1986 yılında Tercüman Yayınları'nın yayımladığı **Yeni İmlâ Kılavuzu**'nu hazırlamıştır.

Ömer Asım Aksoy ve Hasan Eren, çalışmalarını 1983'e kadar sürdüren eski TDK'nın yönetiminde ve bilim kurullarında görev yapmış iki dilcidir. Dolayısıyla Türkçe'nin bugüne kadarki gelişiminde söz ve karar sahibi olmuşlardır.

Mertol Tulum ise dil, daha doğrusu yazım kuralları, tartışmasına 1985 sonrasında doğrudan taraf olmuştur. Dolayısıyla aşağıdaki sorulardan kendisine yalnızca 1 ve 2. sorular yöneltilmiştir.

1. Şu anda kullanılmakta olan üç temel yazım kılavuzu var.

a- *İmlâ Kılavuzu* (Prof. Dr. Hasan Eren, TDK Yayınları, 1985)

-b- *Yeni İmla Kılavuzu* (Doç. Dr. Mertol Tulum, Tercüman Yayınları, 1986)

c- *Ana Yazım Kılavuzu* (Ö. Asım AKsoy, Adam Yayınları, 1987)

Bunların dışında bu kılavuzlardan yararlanarak değişik yayınevlerince çıkartılan MEB Talim ve Terbiye Dairesi'nce okullara tavsiye edilen hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında tutarlı olmayan yazım/imlâ kılavuzları da var. Ayrıca bazı ansiklopediler kendilerinin düzenlediği yazım kılavuzunu esas alıyorlar. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

2. Yazım kılavuzları karşılaştırıldığında tartışmalara neden olan anlaşmazlık noktalarını özetle "inceltme ve kesme imlerinin kullanımı ile bileşik sözcükler" oluşturuyor.

Bu sorunun çözümü hakkında neler düşünüyorsunuz?

3. Günümüz Türkiye'sinde insanlar konuştukları Türkçe'ye göre siyasal kimliklerini de elevermiş oluyorlar. Böyle bir algılama sözkonusu. Neden bu duruma gelindi ve nasıl çıkılacak?

4. 1980 sonrasında dile ilişkin konular gündeme geldiğinde "dilin tabiî seyrine bırakılması" gerektiği belirtiliyor. "Dilin tabiî seyri"nden kastedilen nedir?

Konuştuğumuz dilin nereden nereye geldiğini, belli başlı tartışma konularının neler olduğunu, taraflar ve ileri sürdükleri görüşlerin niteliğini sergilemek amacıyla hazırladığımız tarihsel çerçeve, dergi sayfalarının dar olanaklarına karşın, belli ipuçlarını açığa çıkartıyor. Görüldüğü kadarıyla da sorunun aynı biçimde ve daha uzunca bir süre tartışılacağı anlaşılıyor. □

*** H.V.Velidedeoğlu 1961 Anayasası'nın Dili TDK Yayınları, Ankara, 1972.**

BAŞLANGIÇTAN BUGÜNE TÜRKÇE'NİN SERÜVENİ

A.Haşim Akman

Ural-Altay dil ailesinin Altay grubundan olan Türkçe'nin bugüne gelinceye kadar geçirdiği aşamalar günümüzden geriye doğru ancak belli bir döneme kadar izlenebilmekte, başlangıç için kesin bir tarih saptanamamaktadır.[1]

Bulunan en eski yazılı belgelerden M.S. 6. yüzyılda Doğu Hun İmparatorluğu'nun çökmesinden sonra kurulan Orta Asya Türk devletlerinin, komşu ülkelerin kültür ve dilleriyle alışveriş içinde ve değişik alfabelerle gelişmiş bir Türkçe kullandıkları anlaşılmaktadır.[2]

Etkileşim içinde bulunulan değişik kültür çevrelerinde, yabancı dillerin etkisine karşı bu dönem devletlerinin uyguladıkları yöntem, dile girmesi engellenemeyen sözcüğe Türkçe karşılık bulmak ya da anlamca denk türetme yapmak veya alınan sözcüğü dilin ses yapısına uydurarak özümlemek olmuştur. 11. yüzyılın ortalarına kadar süren ve 'Eski Türkçe' dönemi olarak adlandırılan bu dönem, 10. yüzyılda İslam'ın Türkler arasında geniş ve hızlı bir biçimde yayılmaya başlamasıyla geride kalmıştır.

Türkler'in İslam dinini kabul etmeleri, Arap yayılması ve İslam kültürünün en parlak dönemine denk gelmiş, bu dönemin en güçlü Türk devleti olan Karahanlılar ve Türkler'in yoğun olarak yaşadığı tüm bölgeler İslam'a bağlılık dolayısıyla resmi dilde Arapça'nın, edebi dilde ise Farsça'nın etki alanı içinde kalmışlardır.[3]

Birbirinden lehçe farklılıklarıyla ayrılmış olan Türkçe'nin 11.-15. yüzyıllar arasını kapsayan ve 'Orta Türkçe' olarak adlandırılan bu evresi, Moğol istilalarının da etkisiyle Moğolca, Arapça ve Farsça etkisi altındadır.

BATI TÜRKÇESİ'NİN EVRİMİ

Türkçe'nin Doğu'daki gelişimi oldukça çalkantılı bir süreç izlerken, bilindiği gibi, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'ndan ayrılan bir kol 1071'de Anadolu'ya girmiş, böylece Türkler'in Batı'ya doğru yayılmaları için gereken kapı açılmıştır. Konumuz açısından bu gelişme yeni bir evrenin, Anadolu Türkçesi evresinin de başlangıcını oluşturur. Buna göre Anadolu ya da Batı Türkçesi'nin geçirdiği aşamalar şöyle bir sıra içinde izlenebilir:

1. Anadolu Selçukluları dönemi (11. - 13. yüzyıl).
2. Anadolu Beylikleri dönemi (14. - 15. yüzyıl).
3. Osmanlı İmparatorluğu dönemi (15. - 20. yüzyıl).

Selçuklu egemenliğinin başlangıcından son bulmasına kadar geçen süre içinde Doğu'daki Moğol istilasının da etkisiyle dalgalar halinde Anadolu'ya yeni göçler olmuştur. Din ve tasavvuf ilkelerini halka yaymak amacıyla yazılan basit içerikli manzumelerden bu dönemde halkın Türkçe konuştuğu anlaşılmakla birlikte, dilin gelişkinlik düzeyini açıklığa kavuşturacak kesin veriler yoktur.[4] Ancak devlet dilinin Arapça, divan dilinin Farsça olduğu söylenebilir: "Halep, Harran, Nusaybin ve Musul gibi Arap kültürünün mühim merkezleri başta olmak üzere bütün Anadolu'nun cenubunu sarmış olan şehirlerin hemen kâffesinin ve aynı zamanda Türk ırkının henüz yerleşmiş olduğu Diyarıbekir bölgesi beldelerinin o devirde Arapça tekellüm etmekte oldukları göz önünde tutularak, Bizans'tan alınmış olan asıl Anadolu kıtasında teşekkül eden sultanlıkta ve emaretlerin çoğunda devlet ve hükümet lisanının Farisî'den ziyade Arapça olacağı tahmin ve istidlâl edilebilir. (çıkarsanabilir)"[5]

Moğol istilalarının etkisiyle zayıflayan Anadolu Selçuklu Devleti, 13. yüzyıl sonunda bütünlüğünü koruyamaz hale gelir ve Anadolu'da beylikler dönemi başlar. 15. yüzyılın ortalarına kadar süren bu dönem aynı zamanda Türkçe'nin yaygınlaşıp genişlediği bir dönemdir.

Karamanoğlu Beyliği'nde Karamanoğlu Mehmet Bey'in 1277 tarihinde yayımladığı fermanla "Bundan böyle divanda, dergâhta, bârgâhta, çarşıda, meydanda Türk dilinden başka dille konuşulmayacaktır" emrini vermesi, Türkçe'nin devlet dili olarak duyurulmasında ve geliştirilmesinde bir dönüm noktası olur.[6]

Bu Anadolu Beylikleri döneminde önemli Arap ve Fars klasikleri Türkçe'ye çevrilmiş, saray şairleri arasında edebiyat dili olarak Türkçe diğer dillere göre daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Ancak dönemin yazarları gerek çeviri ve gerek telif eserlerde:

"Türkçe'nin Arapça'ya ve Acemce'ye göre daha dar, daha kaba, ifadeye daha kabiliyetsiz olduğunu ve bu yüzden kendi kusurlarına bakılmamak lâzım geldiğini (..) Arabî ve Farsî bilmeyen halkın anlaması için Türkçe yazmağa mecbur olduklarını" özellikle belirtirler.[7] Medresede ise bilim dili olarak Arapça ve Farsça etkisini sürdürmektedir.

Bütün bunlara karşın, Türkçe,düzyazı başta olmak üzere -halk toplantılarında okunan din ve kahramanlık konulu öykülerde- edebiyat dili olarak yaygınlık kazanmayı sürdürmüştür. Nazım dili olarak yalın Türkçe ile yazmak da geniş bir kitleye seslenebilmenin ve anlaşılabilmenin bir gereği olarak savunulmuştur. Mercimek Ahmed'in Farsça yazılmış olan **Kabûs - Name'**yi[8] Türkçe'ye çevirmesi bu dönem için

anlamlı olsa gerektir:

"Ey oğul, eğer şair olup şiir eyitmeğe (yazmaya) kasdedersen, cehd et (çabala) ki şiirde sözün rûşen (aydın, belli) ola, açuk ola ve sakın ki gamız (anlaşılmaz) söylemiyesin, yani örtülü söylemiyesin. Meselâ bir sözün ki mânası şerhini sen bilesin ve ayruk kişi bilmiye, anun gibi sözü söyleme; zira şiiri halk için eydürler, kendi kendüler için eyitmezler. Pes (öyleyse) şiirin mânası açuk gerektir."[9]

15. yüzyılın ortalarına kadar süren yalın, duru bir Türkçe'yle yazma eğilimi, sonradan aydın kesim arasında sanatlı ve kafiyeli düz yazı yazma modasının yayılmaya başlamasıyla giderek geriler. Şiir dilinde de aruz kalıplarına daha iyi ve kolay uyması nedeniyle yeniden Arap ve Fars etkisi görülmeye başlar.

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nin sınırlarını genişletmesi, Anadolu'da birliğin gerçekleşmesi sonucu istikrarlı bir devlet yapısı oluşmuş, İstanbul ve diğer bazı merkezler yeniden birer kültür merkezi durumuna gelmişlerdir. Medreselerde Arapça ve Farsça kaynaklara dayalı eğitimin sürmesi, saraylarda yabancı şairlere verilen önem, aydınlar arasında ve edebi dilde yeniden Türkçe'nin geri plana atılmasına neden olmuştur.

Dildeki bu değişime tepki olmak üzere 16. yüzyılda **Türkî-i Basit** olarak adlandırılan bir hareket doğar. 16. yüzyıl şairlerinden Mahremî ve Edirneli Nazmi, Arapça ve Farsça'dan uzak durarak terkipsiz, duru bir Türkçe'yle de aruz vezninde şiir yazılabileceğini göstermişlerdir.[10]

Bu türden çıkışlara karşın dile egemen olan Farsça Arapça yanlılarının yaklaşımlarıdır. Dil üzerindeki yabancı etki önceleri sözcük ve deyim alma biçimindeyken, daha sonra bu dillerin kurallarını da kabul etmeye başlamak biçimini alınış, böylece ortaya Arapça, Farsça ve Türkçe'den oluşan yapay bir dil çıkmıştır. "Bu gelişmeler sonunda Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyılın ikinci yarısından bu yana artık iki dilli bir devlet durumuna gelmiştir. (...) bir yanda **konuşma dili** yani halkın dili, öbür yanda bu dilden iyiden iyiye uzaklaşmış olarak bütün ağırlığı ile süregelen yapma dil niteliğindeki **yazı dili**. Bu durum elbette aydınlar ile halkı da büyük ölçüde birbirinden ayırmıştır."[11]

TANZİMAT'A DOĞRU

Batı'da burjuva devrimlerle birlikte ulus bilinci doğmuş, Fransız İhtilali ise tüm Avrupa'da yeni ulus devletlerin ortaya çıkmasına kapı aralamıştır. Ulusçu düşünceler Doğu'ya doğru dalga dalga yayılmaya başlamış, bünyesinde farklı ulusları barındıran imparatorluklar sarsılmaya başlamıştır.

Çokuluslu bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu ise 18. yüzyıla girerken tümüyle yitirmiş olduğu askeri üstünlük ve buna bağlı olarak ortaya çıkan iç ve dış sorunların baskısı altındadır. Gerilemenin zayıflayan askeri yapının yeniden güçlendirilmesiyle durdurulabileceği düşüncesi, bu konuda Batı'yla ilişkilerin sıkılaştırılması sonucunu doğurur. Aynı yüzyılda Osmanlı'da ilk matbaa kurulur, askeri eğitime yönelik çeşitli kitapların Batı dillerinden çevirilerek yayımlanması hız kazanır. Yine bu dönemde, askeri amaçlı eğitim çabalarına koşut olarak diğer alanlarda da eğitim sorunu gündeme girer.

Öte yandan Batı'yla kurulan askeri ilişkiler, burjuva-demokrat düşüncelerin yavaş yavaş Osmanlı'ya taşınmasına yol açar.[12] Ayrıca imparatorluğun Avrupa topraklarında yaşayan azınlık uluslar bu düşüncelerin yayılmasına elverişli bir zemin oluşturmaktadırlar.

TANZİMAT VE DİL SORUNU

Batılılaşma olarak ifade edilen Osmanlı'da yenileşme çabaları esas olarak 18. yüzyılda başlamış olmakla birlikte, en radikal dönüşümler 19. yüzyılda gerçekleşmiş, etki ve sonuçları da bu yüzyıl içinde görülmeye başlamıştır.

Bir dönüm noktası olarak II. Mahmut devri; Yeniçeri Ocağı'nın ilgası (1826), **Takvim-i Vekayi** (1830) adlı gazetenin yayımlanmaya başlaması, Babıali'de Tercüme Odası'nın kuruluşu (1832), Harbiye, Mühendishane ve Fransızca öğretim yapan Mekteb-i Tıbbiye ile ortaöğrenim kurumları olan rüşdiyelerin açılması, Avrupa'ya öğrenim için 150 kişinin gönderilmesi, devlet dairelerinde Batı tarzı örgütlenme ve kılık kıyafet değişikliği, ilköğretimin zorunlu kılınması gibi Osmanlı geleneksel yapısını kökten değiştirecek yenilikleri kapsar. 1839'da yayımlanan Ferman'la Tanzimat resmen ilan edilir.

Tanzimatçı kadroların uygulamaya çalıştıkları programın konumuzu ilgilendiren kısmı devlet otoritesinin yeniden sağlanması amacıyla eğitim ve öğretimi geliştirme çalışmalarıdır. Bu ise doğal olarak dil düzeyinde halkla bağlantısı kopma düzeyine gelmiş yönetici kadroları dilde yalınlaşmaya zorlamaktadır. Gerçekten de dilin içinde bulunduğu çıkmaz öylesine acıklıdır ki, yönetici kadrolar kendi aralarında anlaşmakta bile güçlük çekmektedirler. Dışişleri Bakanı (Âli Paşa) sekreterine açık ve yalın bir dille hiçbir şey yazdıramadığından, sonunda yazıların önce Fransızca olarak kaleme alınmasını, ardından Türkçe'ye çevrilmesini emretmek zorunda kalır.[13]

Tercüme Odası'nın ardından, 1851'de, eğitim öğretim ve buna bağlı olarak dil sorununa köklü çözümler getirmek üzere kurulan Encümen-i Daniş[14] amaçlanan reform hareketinin başarıya ulaşabilmesi ve bilginin yaygınlaştırılabilmesi için, herkesçe anlaşılmayı temel ilke kabul etmiştir. Kurulun bu konudaki saptaması şöyledir:

"Hüner sahipleri, güzel Türkçe'yi hemen hemen işe yaramaz sayıp ustalık gösterme amacıyla yazdıkları eserleri ya tümüyle başka dilde ya da, bir sayfada bir iki Türkçe sözcük, Arapça ve Farsça yazmayı adet edinmişlerdir."[15]

Dilin özellikle edebiyatta içinden çıkılmaz bir hal alması, bilim ve sanayii ilgilendiren konularda yazılan yapıtlar için de geçerlidir. Oysa kitapların herkes tarafından anlaşılıp yararlanılabilecek bir dil ve düzeyde hazırlanması gerekmektedir. Bu görevin bir an önce yerine getirilmesi için de bir kurum oluşturulmalıdır.

Encümen-i Daniş çalışmalarının hemen başında, Fuat Efendi (Paşa) ve Ahmet Cevdet Efendi (Paşa) sorumlu-

*1928'de Türk Dili Encümeni'nin yayınladığı **Türkçe Gramer**'in kapağı.*

1911

*1911'de Orenburg'da basılan **Hatt ı Taba'at** adlı kitabın iç kapağı.*

luğunda dil sorununda bir ilk adım olmak üzere **Kavaid-i Osmaniye** (Osmanlıca Gramer-1851) hazırlanarak yayımlanır.[16]

1863'te etkinliği fiilen sona eren Encümen-i Daniş görevlerini Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniyye'ye devrettiğinde oldukça önemli bir yol katedilmiş bulunmaktadır.

Yukarıdan aşağıya doğru girişilen reform hareketlerinin halka benimsetilmesi ve kitleselleştirilmesi için dile konulan bu ölçütün geliştirilmesinde bu dönem yayımlanmaya başlayan özel gazeteler de önemli bir rol oynarlar. İlk girişim sahibi olarak Şinasi, Agâh Efendi ile birlikte çıkardığı **Tercüman-ı Ahval** (1860) gazetesinde amacını:

"...söz, amaçlarını anlatmaya özgü bir tanrı vergisi olduğu gibi insan aklının en güzel icadı olan yazı da kalemle sözü tasvir etme sanatından ibarettir. Bu gerçeğe dayanarak, giderek bütün halkın kolaylıkla anlayabileceği düzeyde, işbu gazeteyi kaleme almanın gerekli olduğu da şimdiden hatırlatılır"[17] sözleriyle açıklar.

Şinasi dilde yalınlaşma hareketinin başlangıcı olarak, okumayı son derece güçleştiren Arapça ve Farsça sıfat tamlamalarının "ustalıklı yazı yazmak" adına çokça kullanıldığı Osmanlı düzyazısında değişiklik yapar: İlk kez noktalama işaretleri kullanarak kısa cümlelerden kurulu çok paragraflı yazılar yazar.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" başlaklı makalesinde Şinasi'den bir adım daha ileri giderek "herkes tarafından anlaşılır olma"nın kullanılan dille ilgili bir sorun olduğunu yazar.

"Yeryüzünde ne kadar ulus ve kavim varsa hepsinin kendine özgü bir şiiri vardır. Osmanlılar'ın şiiri acaba nedir?" sorusuna karşılık ararken dille varlık kazanan edebiyatın içinde bulunduğu durum hakkında şunları söyler.

"Osmanlı şairleri İran şairlerine, İran da Araplar'a taklitle melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklit yalnızca nazım üslubunda değil belki düşünce ve anlamlara bile sıçrayıp bizim şairler anlam, imge ve ifadeyi şiirleştirmede Arap ve Acem'i olabildiğince taklide çalışmayı kültürden saymışlar ve acaba bağlı bulunduğumuz ulusun bir dili ve şiiri var mıdır ve bunu düzeltmek mümkün müdür, asla bunu düşünmemişlerdir.

"Düzyazıda da durum bütünüyle böyledir (...) sözü geçer yazarlar incelense, içlerinde üçte bir Türkçe sözcük bulunmaz (...)" dedikten sonra Arapça'nın yayılmasında İslam'ın rolü, Osmanlı'nın devlet olarak kuruluşundan bir önceki devirde, İranlı bilginlerden yararlanmak üzere Türkçe'yi ihmal ettikleri, oysa dili bozulmuş bir ulusun düşünme araçlarının da bozulacağı, Türkçe sözlük yapılmadığından imlanın da bilinemediğini, her yazı yazanın kendine göre bir kuràl uygulaması yüzünden kimin ne yapacağını bilemez hale geldiğini söyleyerek yazıklanır.

Yazısının sonunda "Bu fenalığı gidermek için doğal olanın ardından gidilmelidir"[18] derken, doğal şiir ve düzyazının taşra halkıyla İstanbul halkının bilincinde hâlâ yaşadığını vurgular.

Namık Kemal'in konuyla ilgili görüşleri de dil sorununda anlamı öne çıkartan bir nitelik taşımaktadır. Osmanlıca'nın düzeltilmesi için:

- "Önce dil kurallarının eksiksiz bir biçimde düzenlenip yayımlanması,
- İkinci olarak, sözcüklerin herkesin kullanabileceği bir çerçeveyle sınırlanması,
- Üçüncü olarak, dilin parçaları olan yazım ve anlam arasındaki zahirî bağlantının gerçek birlik olarak sağlamlaştırılması,
- Dördüncü olarak konuşma ve yazı dillerinin dilin doğasına uygun olarak düzeltilip yenileştirilmesi,
- Beşinci olarak anlatımın doğal güzelliğine engel olan zorlu sanatlardan sıyrılması"[19] gerekmektedir.

Buraya kadar anlatılanlarla Tanzimatçılar'ın dil sorununa yaklaşımı özetlenecek olursa "Osmanlı milleti"nin dili "Osmanlıca"dır. "Her biri büyük bir deniz olan üç dilden oluşan" bu dil o kadar daraltılmıştır ki aydınlarla halkın birbirini anlaması olanak dışıdır. Ancak, Osmanlıca'da yer alan Arapça ve Farsça sözcük ve kurallar tümüyle atıldığında geriye kalan Türkçe sözcük sayısı da bir dil oluşturacak yeterlilikte değildir. O nedenle dilde düzeltmeye gidilmelidir.

Önerilen bu yenileştirme formülünü gerçekçi bulmayarak karşı çıkan bir başka görüş ise Ali Suavi, Süleyman Paşa ve Şemsettin Sami tarafından dile getirilmektedir.

Ali Suavi, Osmanlılık bilincine karşı çıkarak Türklük bilincinin geliştirilmesinden yanadır. Orta Asya'dan beri geçirdiği gelişim dikkate alındığında Türkçe diğer dillere göre tercih edilmesi gereken bir dildir. Görüşlerine kanıt olarak, Ali Şîr Nevaî'nin Farsça ile Türkçe'yi kıyaslarken Türkçe'yi üstün tuttuğunu göstererek Türkçe için yeterli sözcük bulunduğunu öne sürer. Türkçe'yi Arapça, Farsça ve İngilizce'yle karşılaştırarak Arapça'ya göre öğrenilmesi kolay, Farsça kadar zengin, İngilizce'ye göre ekonomik[20] bir dil olduğu sonucuna varır. Osmanlıca'ya ilişkin görüşü ise şöyledir:

"...Osmanlı lisanının mânasından bahs olunduğu yok. Vâkı'a bahse hâcet yok. Çünkü (Osmanlıca) politik düşüncelerden doğan bir ünvandır. Politika ünvanları ise genellikle anlamsız olur."[21]

Arap harflerinin İslamlık öncesi geçmişinin karanlık olduğunu, hatta Kur'an'da Arapça'dan başka "Habeş, Fars, Hind, Türk, Zenc, Nabt, Sûr, İber ve Rûm" dillerinden sözcükler bulunduğunu, İmamı azamın Kur'an'ın başka dillere çevrilmesi için fetva verdiğini dolayısıyla Kur'an ve hatta namaz surelerinin Türkçe'ye çevrilmesinde bir sakınca bulunmadığını söyler.

Ali Suavi'nin dil sorununa ilişkin görüşleri, temelde politik iktidara ve Yeni Osmanlılar'ın görüşlerine karşıt olan programatik görüşlerinin bir parçasıdır. Her ne kadar dilde son derece ileri düşüncelerin sahibi olsa da bu konuda sistematik bir çalışması olmamıştır. Ancak Tanzimatçılar'ın ve dolayısıyla Yeni Osmanlılar'ın **millet** tanımına ırk ve kavim anlayışını getirerek soruna kavramsal bir netlik sağlamıştır. Bu tanımla birlikte dil üzerine yapılacak sistematik çalışmaların da Türkçe temeline oturtulmasına öncülük etmiştir.

Şemsettin Sami, "Lisan-ı Türkî - Osmanî" başlıklı makalesinin başında:

"Osmanlıca deyimini pek de doğru

görmüyoruz; çünkü bu ad Osmanlı sultanlarının birincisi ünlü fatihin yüce adına bağlı olarak adı geçenin kurmuş olduğu bir devletin adıdır; oysa dil ve cinsiyet adı geçenin (Osmanlı'nın) ortaya çıkışından ve bu devletin kuruluşundan eskidir. Asıl bu dille konuşan kavmin adı 'Türk' ve konuştukları dilin adı da 'Türkçe'dir'' diyerek ''Osmanlıcı'' yaklaşımdan uzaklaşır. Sonra Türkler'in sanıldığı gibi yalnızca Anadolu'da yaşayan bir halk değil, Adriyatik kıyılarından Çin sınırına ve Sibirya'nın iç kısımlarına kadar yayılmış olan büyük bir topluluk olduğunu, bundan utanç değil övünç ve sevinç duyulması gerektiğini belirtir. Ayrıca ''Osmanlı ülkesinde konuşulan dillerin tümüne birden 'Osmanlı dilleri' demek uygun olsa bile bunlardan birine özellikle çoğunluğu bu ülkenin dışında olup bu devletin kuruluşundan daha eski olan bir dile 'Osmanlıca' demek tarihe ve dillerin soylarına kesinlikle uygun düşmez...'' diyerek; Asya'da Türkçe konuşan halklarla bizim konuştuğumuz Türkçe'nin aynı olduğunu, ama onlarınkine ''Doğu Türkçe'' bizimkine ''Batı Türkçe'' demenin uygun olacağını söyler.[22]

Şemsettin Sami'ye göre Doğu ve Batı Türkçesi'nin birbirinden farkı gramer sorunundan kaynaklanmaktadır. Anadolu'ya yerleşen Türkler asıl vatanları ve vatandaşlarıyla ilişkilerini kestikleri gibi edebiyatlarını da ayırarak Arapça'ya uydurmuşlar, o dilin harflerini ve gramerini benimsemişlerdir. Oysa Doğu Türkleri konuşma dillerini daha da önemlisi yazı dillerini sürdürerek dillerini Arapça'nın etkilerinden korumuşlardır. Arapça'dan aldıkları sözcükler bilimsel ve edebi terimlerden ibarettir. Bugün bizim Arapça terimlerle karşıladığımız kavramların, onların dilinde Türkçe karşılıkları vardır.

Bir dil yabancı sözcüklerden ne kadar arınmışsa, kendi sözcük hazinesi ne kadar zenginse o kadar yetkin, geniş ve zengin sayılacağından Doğu Türkçesi telaffuzundaki kabalığına karşın Batı Türkçesi'ne tercih edilebilir. Bunun edebi ve siyasi olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. Edebi yönden Türkçe daha geniş ve zengin bir dil olacak, buna ek olarak siyasi açıdan 8-10 milyondan çok olmayan Batı Türkleri, en az bir bu kadar olan Orta Asya ve Rusya Türleri'nin bu sayıya eklenmesiyle toplam nüfusu 20 milyonu bulan büyük bir millet oluşturacaktır.

Tanzimat döneminde eğitim-öğretim sorununa bağlı olarak ortaya çıkan ve bu sorunla sınırlı olarak çözülmeye çalışılan dil açmazı dilin kendisini ilgilendiren bir sorun haline gelmiştir. ''Anlaşmayı kolaylaştırıcı'', ''Osmanlı milletinin dili''nden Türkçe'nin esas alınmak zorunda kalındığı bir dile doğru evrilen gelişme imlada da ciddi sorunların varlığını duyurmuştur.

Münif Paşa, Cemiyyet-i İlmi Osmaniyye'ye sunduğu bir raporda imla ile ilgili sorunları şöyle sıralar:

''a. Kullanılan yazı, okuma ve yazmayı güçleştirmekte, öğrenim için geçen süre bu yüzden uzamaktadır.

b. Arapça ve Farsça sözcüklerde sesli harflere karşılık olmak üzere bulunan özel işaretleri kullanma alışkanlığı yerleşemediğinden, işaretsiz yazılmış bir sözcük birden fazla anlama gelebilmektedir. Ayrıca yazıda özel adlarla diğer sözcüklerin ayrılamaması da karışıklıklara neden olmaktadır.

c. Yalnızca okuma yazma düzeyinde bile öğrenimin insan ömrünü dolduracak kadar uzun bir süre gerektirmesi, insanları öğrenimden uzak kalmaya zorlamaktadır.

ç. Oysa Avrupalılar'ın yazı ve öğretim yöntemlerinde böyle güçlükler bulunmadığından, çocuklar altı yedi yaşında okuma yazma öğrenebildikleri gibi kadın ve erkeklerden uşak ve amele güruhuna varıncaya kadar herkes okuyup yazabilmektedir.

d. Kullanılan yazının yarattığı güçlüklerden biri de basım işlerine elverişli olmamasıdır. Diğer milletler yalnızca alfabelerindeki harf sayısıyla diledikleri kitabı basabilirler. Oysa bizde kullanılan **nesih** yazı ile bir kitabı basmak için yaklaşık 500, **ta'lik** yazıyla ise 1500 kadar harfe ihtiyaç vardır.''

Belirtilen bu sorunların aşılması için tutulması gereken iki yol vardır.

''1. Sözcükler yine olduğu gibi bırakılabilir. Fakat alt ve üstlerine bilinen harekeler ile birtakım yeni işaretler konur, ya da,

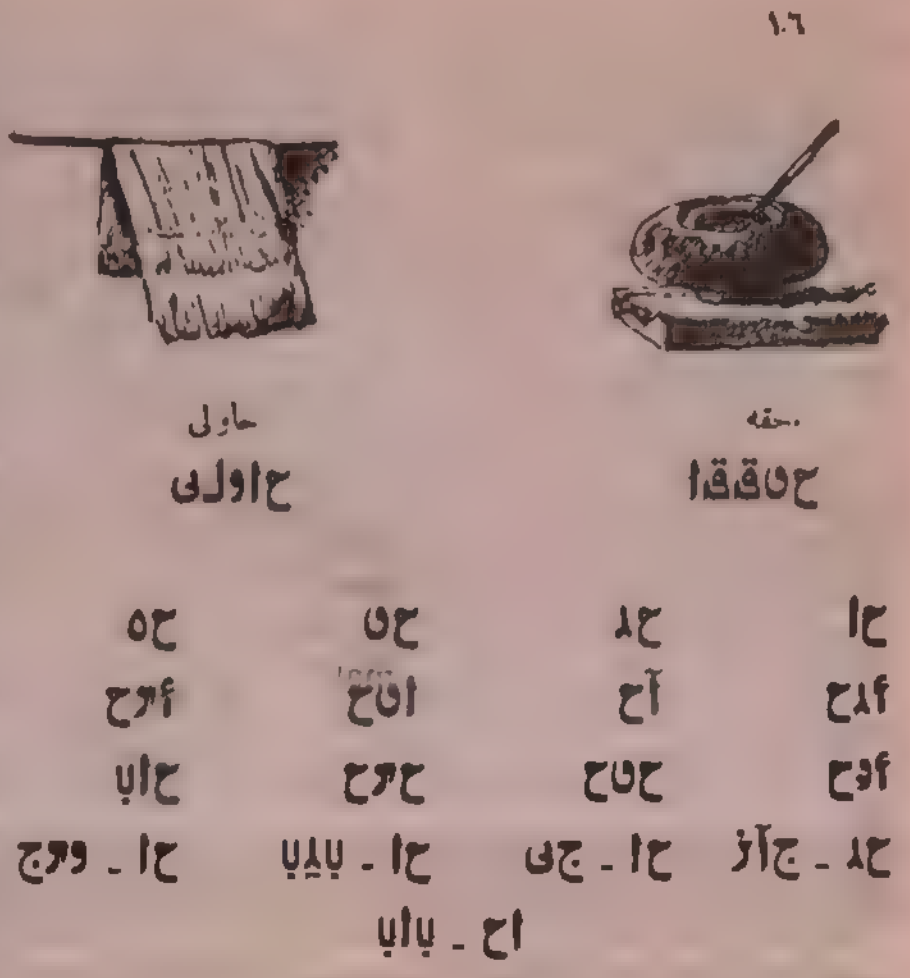
2. Sözcükler, harfler bitiştirilmeden yazılıp tüm yabancı dillerde olduğu gibi harekeler yalnızca gereken yerlere konur.''

Önerdiği ikinci yolu gerçekleştirilmesi daha kolay bulan Münif Paşa, yeni imlanın benimsetilmesi için küçük kitaplar bastırılarak bazı okullarda okutulmasını önerir ve zamanın, bu sorunun çözümünde yardımcı olacağını ileri sürer.[23]

İmla sorununun Arap harfleriyle yazı yazmaktan kaynaklandığı, dolayısıyla yazının iyileştirilmesi, yeni imla kurallarının uygulanması gerektiği gibi görüşler, giderek tartışma gündemine, alfabe değişikliği önerilerini de getirir.

Yazıda belli düzeltmeler yapılması ya da alfabenin değiştirilmesi konusunda ilk öneri Kafkas Türkleri'nden Azerbaycanlı yazar Ahunzade Mirza Fethali'den gelmiştir. Ona göre, kullanılan harfler sözcükleri gerçek anlamlarına göre, doğru okumaya elverişli olmadığından okuma yazma öğrenmek güçleşmektedir. Bunu önlemek için ''harflerin noktaları atılıp yerlerine başka bir birleştirme işareti konmalı ve sözcüklerin gereği gibi telaffuz olunması için bazı yeni harekeler oluşturarak bunların yabancı milletlerin yazıları gibi harf sırasında'' yazılması gerekmektedir.[24]

Mirza Fethali'nin önerileri Cemiyyet-i İlmi Osmaniyye'de değerlendirilerek yazarın yaptığı düzenlemenin yararlı olmakla birlikte basım işini kolaylaştıracak uygunlukta olmadığı, harflerin tümüyle değiştirilmesinin ise eski İslam



1917'de Enver Paşa'nın ''hurufu munfasıla'' ile bastırdığı ***Elifba****'dan bir sayfa.*

eserlerinin unutulmasına neden olacağı bildirilir.[25] İmlanın düzeltilmesi konusunda aynı yazarın Slav alfabesini temel alarak düzenlediği bir alfabe sistemi ise kabul edilmemiştir.

Ahmet Mithat Efendi ise, imla sorununa ilişkin olarak Türkçe kelimeleri söylendiği gibi yazabilmek için alfabede 41 harfe ihtiyaç olduğunu ileri sürmüş, ancak dilin bu kadar gelişebilmesi hemen mümkün olmadığından tezinden vazgeçmiştir.

İmla ve alfabe sorunu tartışmasız İttihat ve Terakki iktidarına kadar çeşitli biçimlerde sürmüş, ancak herhangi bir değiştirme girişiminde bulunulmamıştır.

EDEBİYAT-I CEDİDE VE DİL

Servet-i Funun dergisi yazarlarının oluşturduğu Edebiyat-ı Cedide topluluğunun II. Abdülhamit'in baskıcı uygulamalarından korunma güdüsüyle yeni edebi biçimler bulma çabası Arapça ve Farsça tamlamalara geriye dönüşün ve anlatımda kapalılığın yeniden ortaya çıkışının nedeni olur.

Edebiyat-ı Cedide'nin kullandığı Arapça ve Farsça ağırlıklı edebiyat diline karşı gruplaşma çok zayıf olmakla birlikte, bir görüş, Osmanlı dilinden Arapça ve Farsça sözcüklerin tümüyle tasfiyesini savunurken, Şemsettin Sami ve Ahmet Mithat Efendi'nin sözcülüğünü yaptığı görüş ise Türkçe esas olmak üzere dilde yerleşmiş durumda bulunan yabancı sözcüklerin kalabileceğini savunmaktadır.

Dönemin başkenti İstanbul'da yoğunlaşmış olan edebiyat çevrelerinde ateşli bir biçimde süren edebiyat ve dil tartışmaları, imparatorluğun diğer büyük illerine de yansımaktadır. 1897 yılında başlayan Türk-Yunan Savaşı, milliyetçilik duygularının kabarmasına da yol açar. Selanik'te çıkmakta olan bir gazetede (Asır) Mehmet Emin'in (Yurdakul) "Ben bir Türk'üm dinim cinsim uludur" dizesiyle başlayan bir şiirinin (Cenge Giderken) yayımlanması Arapça ve Farsça tamlama kullanmaksızın, Türkçe şiir yazılabileceği savlarına kanıt oluşturur.

II. MEŞRUTİYET VE DİL SORUNU

Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek bozulan durumunu düzeltmeyi amaçlayan üç akımın varlık gösterdiği bilinir:

a. Osmanlıcılık.
b. Türkçülük.
c. İslamcılık.

Tanzimat döneminde egemen ideoloji kılınmaya çalışılan Osmanlıcılık, yaşanan olaylar karşısında pek başarılı olamamıştır. Bünyesinde değişik ulusları barındıran imparatorluk, savaşlar, ayaklanmalar, azınlık haklarının artan talepleri vd. karşısında bütünlüğünü koruyamaz hale gelmiş, "Osmanlı dili ve Osmanlı milleti" yaratılamamıştır.

Batı'da Türkoloji etkinliklerinin artması Osmanlı aydınlarının da ilgisini çekmiş, Ali Suavi, Süleyman Paşa ve Şemsettin Sami, Osmanlı'da Türklük bilincinin uyanışına öncülük etmişlerdir. Ali Suavi'nin siyasal yanı ağır basan çalışmaları öldürülmesiyle yarım kalmıştır. Süleyman Paşa'nın askeri mektepler nazırlığı sırasında Türkçe ve Türklük üzerine çalışmaları, Şemsettin Sami'de daha da yetkinleşerek eserek Türkçülük akımının ilk bilgi birikimini oluşturmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu dışında -Çarlık Rusyası'nda- yaşayan Kırım - Kazan ve Azerbaycan Türk ve Tatarları arasında gelişen milliyetçi akımın Osmanlı aydınlarıyla kurduğu ilişkiler de Türkçülük akımının gelişmesine etkili olmuştur.

İmparatorluğu İslam ümmetinin koruyucusu olarak gören İslamcılık akımı ise Kur'an'ı temel alarak Tanzimat sonrası bütün gelişmelere karşı durmuş, dilde de tutucu bir çizgi izlemiştir. Gerek Osmanlıcılık gerekse Türkçülük akımı, İslamcı eğilimin etkilerinden uzak kalmayı başaramayıp İslam'a göre bir denge tutturmaya çalışmıştır.

1908 devrimi, Osmanlıcılık ideolojisinin iktidar olarak son çıkışıdır. Dili ilgilendiren kısmıyla bu döneme baktığımızda, oldukça hareketli ve örgütlü bir gelişme gözlenebilir.

Edebiyat-ı Cedide döneminde de dilde yalınlaşmayı savunan görüş sahipleri biraraya gelerek Türk Derneği'ni kurarlar (1908). Derneğin amacı, yayın or-

I. Kurultay'dan seçilen ilk "Umumî Merkez Heyeti"nin yaptığı ilk toplantı.

ganı olarak çıkartılan **Türk Derneği** dergisinden (1911) şöyle özetlenebilir:

"a) Osmanlı Türkçesi bütün Osmanlılar arasında konuşulan millî bir dil olacak ve bu, dilleri ayrı ama gönülleri ve duyguları bir olan bütün Osmanlıları aynı kutsal amaç etrafında toplayacaktır.

b) Bu işi sağlamak için Türkçe öğrenimindeki güçlükler kaldırılacak ve bunun için de, Türk dilinin niteliğini meydana koymak üzere bu güne dek geçirdiği değişme dönemleri incelenecektir."[26]

Kuruluş bildirisinde açıkça görülen ve birbirini dışlayan Osmanlıcı ve Türkçü görüşler, çalışmaların etkili olmasına da engel olmuştur.

Çeşitli illerde şubeleri de bulunan Türk Derneği -siyasal amaçları bir yana bırakılırsa- 7 sayı yayımlanan dergisiyle, Türkoloji çalışmalarının derli toplu bir biçimde yapılabilmesinde bir başlangıç olmuştur. Dernek Necip Asım'ın **Türklerin Pek Eski Yazısı** ile Bursalı Tahir'in **Türklerin Ulûm ve Fünuna Hizmetleri** adlı broşürleri yayımlamış, amacına uygun çeşitli toplantılar yapmış, bazı kurucu üyelerinin İstanbul dışında görevlendirilmelerinden sonra ise etkinliklerini durdurmuştur.[27]

GENÇ KALEMLER VE YENİ LİSAN

Türk Derneği'nin İstanbul'daki etkinliğinin sona ermesinin ardından Selanik'te yayımlanmakta olan **Genç Kalemler** (1911) dergisi çevresinde yeni bir etkinlik görülür.

Derginin 2. cildinin 1. sayısında Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı bilinen "Yeni Lisan" başlıklı yazı, dilde Türkçecilik hareketine karşı tavır alan Fecr-i Âtı ve Servet-i Fünun çevresini eleştirmekte "milli bir edebiyat vücuda getirmek için önce milli bir lisan ister" tezini öne sürmektedir. "Milli Lisan"ı ise "Beş asırdan beri konuştuğumuz Arabî ve Farisî kelimeler..." de dahil olmak üzere "İstanbul Türkçesi" olarak tanımlamaktadır.

Dergi yazı kurulunun imzasını taşıyan imla konulu yazılarda ise Arapça ve Farsça kelimelerin imlasının dinsel gerekçelerle korunması gerektiği, imla sorununun ancak zamanla çözülebileceği savunulur.

Genç Kalemler her ne kadar edebiyatçıların oluşturdukları bir çevreyse de dil üzerine geliştirdiği görüşlerde İttihat ve Terakki Merkez Komitesi üyesi olarak 1910'da Selanik'te bulunan Ziya Gökalp'ın da etkisi olmuştur.

Gökalp **Genç Kalemler**'den farklı olarak dilin düzeltilmesini tek başına yeterli görmez: "Türkçülüğü bütün mefkureleriyle, bütün programıyla ortaya atmak" gerekir[28] der.

Balkan Savaşı ve Selanik'in Yunanlılar'ca alınması (1912) sonrasında **Genç Kalemler** İstanbul'a taşınır.

Ağustos 1911'de kurulan Türk Yurdu Cemiyeti (12 Mart 1912'de Türk Ocağı'na dönüşür), aynı yılın sonuna doğru **Türk Yurdu** dergisini yayımlamaya başlar. İttihat ve Terakki'nin de desteklediği cemiyetin programı, tümüyle Türkçü bir anlayışla düzenlenmiştir. Osmanlıcı ideolojinin tükenmesi, Balkan Savaşı'nda uğranılan ağır yenilgi ve toprak kayıpları Türkçülük akımının güçlenmesine yolaçmıştır. Bu dönem Türk Ocağı (Turancılık doğrultusunda) Türk milliyetçiliğinin kitleselleşmesi için yoğun bir yayın etkinliğine girişir. **Halka Doğru** ve **Türk Sözü** adlı haftalık dergiler aracılığıyla aydınlarla halk arasındaki kopukluk giderilmeye çalışılır.

Bütün bu gelişmelerin dil açısından anlamı ise, artık "Osmanlı dili" kavramının terkedilerek Türkçe'nin geliştirilmesi, konuşma ve yazı dilinin birleştirilmesi gereğinin ortaya çıkmasıdır.

Gelinen noktada imla sorununun çözümünde eski tartışmalar sürdürülmekle birlikte, harflerin ayrı ayrı yazılması eğilimi ağırlık kazanmaktadır. Bir ara aşama olarak imlanın düzeltilmesini harflerin düzeltilmesine bağlı görerek, yazıda seslileri harekelerle göstermek yerine harflerle göstermek kural olmaya başlamıştır.

Yazıda değişiklik yapılması doğrultusunda **Tanin** gazetesince geliştirilen bir öneri, kısa bir süre sonra geri çekildikten sonra, son bir girişim Enver Paşa tarafından başlatılır. "Ordu Elifbası" olarak adlandırılan ve harflerin ayrı ayrı yazılmasını temel alan bu uygulama I. Dünya Savaşı sırasında işleri geciktirdiği şikayetleri üzerine uygulamadan kaldırılır.

Bu dönem imla tartışmalarında en radikal görüşleri Hüseyin Cahit (Yalçın), Kılıçzade Hakkı ve Celal Nuri (İleri) savunmaktadır: Latin harfleri. Görüş sahiplerine göre kullanılan harflerin Türklük ve Müslümanlık'la ilgisi yoktur. Arap harfleri Türkçe yazmaya uygun değildir. Ayrıca Türkçe yazabilmek için düzeltilmeye de elverişli değildir. Bunun yerine kestirme bir yol olarak Latin harfleri kabul edilmelidir.

Ancak Latin harflerinin kabulü bir yana, Arap harflerinin ayrı ayrı yazılması bile Şeyhülislamlık tarafından şeriata aykırı bulunacaktır.

CUMHURİYET VE DİL

I. Dünya Savaşı sonunda imparatorluğun çöküşü ve ardından gelen Kurtuluş Savaşı yıllarında dil sorununa ilişkin tartışmalar diğer sorunlar yanında ikinci planda kalmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, yeni devletin dayanacağı ilkeler çerçevesinde dil sorunu daha kökten değişikliklerin önerilmesiyle yeniden gündeme getirilmiştir. Dilin yalınlaştırılması, imla ve buna bağlı olarak Arap harflerinin **düzeltilmesi** önerileri geride bırakıldığından, doğrudan doğruya harflerin **değiştirilmesi** tartışılmaya başlanmıştır.

Arap harflerinin kullanılmasına devam etme önerisi Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre önce, 23 Şubat 1923'te toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde bir kez daha dile getirilmiştir. Kongre Başkanı Kâzım Karabekir işçi delegelerden İzmirli Nazmi ve iki arkadaşının Latin harflerinin kabulünü isteyen önergelerini okutmamıştır. Kâzım Karabekir konuyla ilgili olarak verdiği bir demeçte görüşlerini şöyle açıklar:

"Bu fikir bir zamanlar Avrupa'da karışıklığa neden oldu. Bu akım önce orada başladı. Bizim İslam harflerimiz yeterli değilmiş, bu yüzden Latin harfleri alınmalıymış. (...) Fakat sonunda bunun felaketli olduğunu anladılar ve pişman oldular. (...) bu harfler... bugün yeryüzünde yaşayan 350 milyon Müslüman'a ait(tir) (...)

"Bu (Latin harfleri) kabul edildiği gün memleket karışır. Her şey bir yana bizim kütüphanelerimizi dolduran kutsal kitaplarımız, tarihlerimiz ve binlerce cilt eserimiz (bu) dille yazılmışken büsbütün başka bir şekilde olan (o harfleri) kabul ettiğimiz gün (...) Avrupa'nın eline güzel bir silah verilmiş olacak, bunlar İslam alemine karşı diyeceklerdir ki, Türkler ecnebi yazısını kabul etmişler ve Hıristiyan olmuşlardır. İşte düşmanlarımızın çalıştığı şeytanca fikir budur."[29]

Resmi bir ağız olarak Kâzım Karabekir'in bu görüşleri, dilde yalınlaşmaya ve yenileştirme çalışmalarına dinsel gerekçelerle karşı çıkan kesimlerin tartışmaya yeniden girmelerine olanak vermiş, tartışmayı İslam'ı kabul ya da red eksenine çekmiştir.

Latin harflerinin kabulünden yana olan Kılıçzade Hakkı ve Hüseyin Cahit (Yalçın), Kâzım Karabekir'in görüşlerinin yanlışlığını kanıtlamak üzere

yazdıkları bir dizi yazıyla tartışmanın boyutlarını genişletmişlerdir.

İzmir Milletvekili Şükrü Saracaoğlu'nun Millet Meclisi'nin 1924 yılı bütçesi üzerine oturumlarından birinde, Arap harflerinin Türk dilini yazmaya uygun olmadığını ve eğitimi güçleştirdiğini söylemesi, sorunu resmi gündeme de sokmuştur.

Tartışma günlük basında da canlı tutulmuştur. **Akşam** gazetesinin 28 Mart 1926'da "Latin Harflerini Kabul Etmeli mi, Etmemeli mi" başlığıyla açtığı soruşturma, Cumhuriyet öncesi dönemde dilde Türkçülüğü savunanların bile Latin harflerine karşı çıktıklarını ortaya koymaktadır.

Latin harflerinin kabulünden yana olan ve azınlıkta kalan Hüseyin Cahit, Kılıçzade Hakkı, Falih rıfkı (Atay), Yunus Nadi ve Celal Nuri (İleri) ise tartışmaya ve görüşlerini yaymaya devam ederler.

B.M.M.'nin 20 Mayıs 1928 günkü oturumunda uluslararası sayıların kabulü sırasında, uluslararası harflerin de kabulünde ne tür bir sakınca olduğu sorusuna verdiği cevapta, Milli Eğitim Bakanı sorunun çözümü için bir "Dil Encümeni" kurulmasını önerir. Falih Rıfkı (Atay), Fazıl Ahmet (Aykaç), Ruşen Eşref (Ünaydın), Ahmet Cevat (Emre), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) gibi adlardan oluşan encümen alfabe ve gramer komisyonlarına ayrılarak çalışmaya başlar.

Encümen konuyla ilgili olarak hazırladığı raporda Türkçe için uygun olan bir Latin alfabesini düzenlemiştir. Ancak bazı sakıncalar dikkate alınarak bu alfabe değişikliğinin 10 yıllık bir süreye yayılarak gerçekleşmesi gerektiği de belirtilmiştir. Öneriye göre, örneğin gazeteler başlangıçta yarım sütunlarını yeni yazıya ayıracaklar, bu oranı yavaş yavaş artıracaklardır.

Mustafa Kemal (Atatürk) raporun kendisine sunulması üzerine (1 Ağustos 1928) "... bu iş ya üç ayda olur ya da hiç olmaz." sözleriyle hazırlık aşamasının daha da kısa tutulmasını ister. 9 Ağustos 1928'de Sarayburnu'nda yaptığı bir konuşmada da "güzel dilimizi ifade etmek için yeni Türk harflerini kabul ediyoruz" diyerek görüşlerini açıklar.[30]

Yeni harflerin öğretilmesi için yürütülen yoğun bir kampanyanın ardından 1 Kasım 1928'de "Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun" kabul edilir.

Dil Encümeni bu tarihten sonraki çalışmalarını **İmlâ Lugatı, Muhtasar Türkçe Grameri** ve yeni yazının öğretilmesinde yardımcı çeşitli yayınların hazırlanması gibi görevlerle 1929 yılına kadar sürdürür.

DİLDE DEVRİM

1931 yılında kurulan ve tarih yazımıyla görevlendirilmiş Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin 1. Kurultayı sırasında, dil alanında da benzer bir kuruluşun gerekli olduğuna karar verilir. Türk Dili Tetkik Cemiyeti adıyla kurulan (12 Temmuz 1932) cemiyetin amacı "Türk dilini menşelerine, ilmî, medenî ihtiyaçlara ve müstakbel inkişaflarına göre tetkik ve tespit etmektir."

Hüseyin Cahit 26 Eylül 1932'de I. Kurultay'ı yapılan cemiyetin "dilde devrim" tezine karşı çıkarak, "evrim" yolunun seçilmesini savunmuştur. Buna göre Türkçe'ye yerleşmiş bulunan kelimeleri "yabancıdır" diyerek atmak boşuna çabadır. Yabancı kelimelerin dile girişi, önce Türkçe köklerden, daha sonra da Latin ve Yunanca köklerden telaffuz uyumumuza uygun olan sözcüklerinin alınmasıyla engellenmelidir.

Bu tezi kadercilik olarak niteleyen Hasan Ali (Yücel), dilin yapısını bozmadan gelişmesinin sağlanabilmesi için "iradi müdahele"nin gerekli olduğunu vurgular.

I. Kurultay'da belirlenen program gereğince yapılan işbölümünün ardından yoğun bir çalışma dönemi başlamış, derleme çalışmaları örgütlenmiştir. İl ve ilçelerdeki devlet görevlilerinin sorumluluğunda, halk ağzından derlenen sözcüklerin sayısı 1933 yılı başında 130.000'e ulaşmıştır. Bu çalışma yalnızca Türkiye Türkçesi'nden değil, Azeri ve Türkmen Türkçeleri ile Türkçe'nin Kıpçak, Çağatay ve Altay kollarından da toplanmış, hiçbir sıralamaya tabi tutulmadan **Osmanlıcadan Türkçeye Söz Karşılıkları Tarama Dergisi**'nde yayımlanmıştır. Ancak yazarların bu dergiden nasıl yararlanacakları, bir kurala bağlı olmadığından çok büyük karışıklıklar doğar.

Bu dönemde çoğu gazete başyazarı yazılarını eskisi gibi Osmanlıca yazmakta sonra yardımcı bir yazar yazıdaki Osmanlıca sözcükleri **Tarama Dergisi**'nden gelişigüzel ya da kendi beğenisine göre seçtiği sözcüklerle değiştirmektedir. Ancak Osmanlıca her sözcük için birden fazla karşılık (**hasis** için 66, **akıl** için 28, **muhterem** için 10 karşılık vb.) bulunduğundan hangi sözcüğün hangi kavramı karşıladığı anlaşılmamaktadır.

1934 yılında toplanan II. Kurultay'da cemiyetin adı Türk Dili Araştırma Kurumu olarak değiştirilir. Seçilen yeni Merkez Kurulu **Tarama Dergisi**'nin yarattığı karşıklıkları gidermek üzere **Osmanlıcadan Türkçeye ve Türkçeden Osmanlıcaya** olmak üzere iki ayrı **Cep Kılavuzu** hazırlar. Bu arada gazete ve dergilerde **Tarama Dergisi**'nden yararlanarak yazı yazma sürdürülmektedir.

1936 yılında toplananan III. Kurultay'da Türk Dili Araştırma Kurumu'nun adı Türk Dil Kurumu olur. Kurultayda Atatürk'ün Türk Tarih Tezi'ne uygun olarak geliştirdiği "Güneş - Dil Teorisi" tartışılmıştır.

Bu teoriye göre "Türk dili, taş ve maden devrinde, kültür kelimelerini göç yolu ile yeryüzündeki dillere yayan eski ve büyük kültür dilidir. Etimoloji sözlüklerinde 'kaynağı karanlık' olarak gösterilen birçok Fransızca, Almanca ve İngilizce kelimelerin Türkçe ile kolayca açıklanabilmesi bunu göstermektedir."[31]

Böylece yabancı sayılan pek çok sözcüğün aslında Türkçe olduğunu kanıtlamak mümkün hale gelmektedir. Bu ise **Tarama Dergisi** ile başlayıp oldukça aşırı boyutlara varan arılaştırma çabalarını geçersiz kılmaktadır. Nitekim III. Dil Kurultayı'ndan sonra Türkçe'nin tarihsel drurumu ve kaynakları üzerinde yapılan çalışmalar sürdürülürken, yabancı sözcüklere karşılık bulma işi durmuştur.

Araya II. Dünya Savaşi'nın da girmesiyle ancak 1942 yılında yapılabilen IV. Dil Kurultayı'na dek geçen süre içinde çalışmaların ağırlığını terim, sözlük ve gramer çalışmaları oluşturur. Bu dönemde Türkçe'nin tarihsel kaynakları, sözcük derleme ve tarama çalışmaları ile değişik ülkelerde ve tarihlerde yayımlanmış Türkçe sözlüklerin çevirileri de sürdürülmüştür.

Devlet dilinin Anayasa'dan başlayarak Türkçeleştirilmesi için 1942'de kurulan komisyonun hazırladığı tasarılar başlangıçta benimsenmez. Aynı girişim 1944 yılında yinelenir. Teşkilatı Esasiye Kanunu'nu yasa hükümlerine dokunmadan yalnızca dil yönünden inceleyip Türkçeleştiren komisyonun sunduğu Anayasa Tasarısı 1945'te mecliste kabul edilir.

TDK'YA MUHALEFET

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren süren, giderek yoğunlaşan ve kurumlaşan dil çalışmaları, zaman zaman oldukça uç noktalara varmasına karşın, ciddi bir engelle karşılaşmamıştır. Bunda kuşkusuz dil politikasının bir iktidar politikası olarak yürütülmesinin ve bu-

na Atatürk'ün kendisinin öncülük etmesinin etkisi vardır.

Nitekim TDK ve çalışmalarına -düzeysizliğe dek varan- eleştirilerin 1938'den itibaren başlaması raslantı değildir. Ama Atatürk'ün ölümünün ardından iktidar yapısında hiçbir değişikliğin olmaması, II. Dünya Savaşı koşullarında tek parti yönetimiyle "Milli Şef"lik sisteminin sürmesi muhaliflerin harekete geçmesini engellemiştir.

1940'lı yılların sonuna doğru CHP içinden gelişen muhalefete koşut olarak TDK muhalifleri de örgütlenmeye başlamıştır. Bu anlamda İstanbul'da kurulu bulunan "İstanbul Muallimler Birliği"nin 23/31 Ekim 1948 tarihinde yaptığı **I. Dil Kongresi**, muhaliflerin ilk örgütlü hareketi sayılabilir, Eminönü Halkevi Salonu'nda, Adnan Adıvar başkanlığında toplanan kongreye, Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti adına Zahir Güvemli, Türk Halk Bilgisi Derneği adına Naim Kılıç, Hür Fikirleri Yayma Cemiyeti adına Burhan Apaydın, Türk Talebe Birliği gibi kuruluşların yanı sıra, Halide Edip Adıvar, Adnan Adıvar, Mustafa Şekip Tunç, İsmail Habip Sevük, Nihat Sami Banarlı, Sadri Maksudi Arsal gibi kişiler de katılırlar. Kongre süresince okunan bildirilerde "dil devrimi" adına yapılan çalışmalar eleştirilmiş, uygulamalardan TDK sorumlu tutulmuştur.

Olayı yalnızca dil sorunu olarak değil politik bir uygulama olarak da değerlendiren kongrede yapılan konuşmalarda TDK, "hükûmet ricalinin emir ve arzularına göre faaliyette bulunduğundan" dilde anarşi yaratmakla suçlanmış, B.M.M de "uydurma kelimeleri yaptığı kanunlara yerleştirdiğinden" ötürü eleştirilmiştir.

Sorunun çözümü için geliştirilen görüşler ise şöyle özetlenebilir:

- TDK memleket için zararlıdır.
- Sun'î dil mektep kitapları ve resmî daireler yoluyla zorla sürülmemelidir.
- Hükûmet mektep hocalarını derslerinde sun'î dili kullanmaya zorlamamalıdır.
- TDK yerini ehliyetli ilim adamlarından mürekkep müstakil bir dil akademisine bırakmalıdır.[32]

Kongre, yarattığı muhalif etki ve basındaki yankılarıyla belli ölçülerde etkili olmuş, TDK'nın 1949'daki VI. Dil Kurultayı'na kurum tarihinde ilk kez muhalifler de çağırılmıştır.

1950 seçimleriyle kurulan Demokrat Parti (DP) hükümetinin TDK'ya yaklaşımı ise muhalefetin istekleri doğrultusunda olmuştur.

TDK tüzüğüne göre, o tarihe kadar (1938'den sonra) İnönü kurumun koruyucu başkanlığını, Milli Eğitim bakanları da doğal başkanlığını yapmaktadırlar. DP hükümetinin Milli Eğitim Bakanı olan Tevfik İleri, başkanlık ettiği bir Merkez Kurulu toplantısında bu maddenin değiştirilmesini ister. 1951 yılında toplanan Olağanüstü Kurultay'da tüzükte bir değişiklik gerçekleştirilerek kurumun siyasal partilerle ilişkisi kesilir. Ardından hükümetin TDK'ya genel bütçeden yaptığı yıllık 50.000 liralık yardım 10.000 liraya düşürülür. Olağanüstü Kurultay'dan on gün sonraki bütçe görüşmeleri sırasında "Kurum'un ilmî hüviyetini kaybettiği, siyasî maksatlara alet olduğu ve faaliyeti berbat etmekten ibaret olduğu" gerekçesiyle hükümetin yardımı kesmesi için verilen önerge Tevfik İleri'nin desteklemesiyle kabul edilir.

1952 yılında Fuat Köprülü ve 203 arkadaşının Meclis'e sunduğu önergeyle de Anayasa'daki öztürkçe kelimelerin değiştirilmesi, Teşkilatı Esasiye Kanunu'nun yeniden yürürlüğe girmesi, yapılan oylama sonucu (32 red, 9 çekimser, 342 kabul) kabul edilmiştir.

Bundan sonra 1960 yılına kadar çalışmalarını kendi olanaklarıyla sürdüren TDK, siyasal kutuplaşmada muhalefetin yanında yer almıştır. Bu dönemde iktidar çevrelerinde "Dil ve Tarih Kurumlarının birleştirilerek yeni bir kurum meydana getirilmesi" düşüncesi tartışılmaktadır. İktidar yanlısı gazetelerde "TDK'nın politikayla uğraştığı, hükümetin kuruma el koyması gerektiği" yolunda bir kampanyanın başlatılmasına karşın, TDK bazı özel girişimler sonucu varlığını sürdürür.[33]

1960'DAN GÜNÜMÜZE

1960 hareketi, TDK'ya DP iktidarı döneminde kesilen parasal yardımı yeniden sağladığı gibi, dil çalışmalarını da desteklemiştir. Resmi yazışmalarda bakanlık ve devlet dairelerinde TDK'nın **Türkçe Sözlük**'ünün temel alınacağı duyurulmuş, Anayasa dilinin de en az 1945 Anayasası'nınki kadar öztürkçe olmasına çalışılmıştır.

Aynı dönemde Milli Birlik Komitesi'ne sunulan bir yasa tasarısında TDK'nın kapatılması ve bir Türk Bilimler Akademisi kurulması önerilmiştir. Buna göre kurum taşınır ve taşınmaz varlıkları, kitaplığı ve memur kadrosuyla Türk Dili Enstitüsü adı altında Türk Bilimler Akademisi'ne katılacaktır. Ancak kamuoyunun gösterdiği tepki tasarının yasalaşmasını engellemiştir.

Geçiş dönemi içinde TDK muhalifi kesim de kendi örgütlülüğünü sürdürme çareleri bulmuştur. 1962 yılında Ankara'da kurulan Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü; yayımladığı **Türk Kültürü** adlı dergide dil üzerine görüşlerini yaymaya çalışmaktadır.

1965 Adalet Partisi hükümeti döneminde de TDK'nın çalışmaları "resmen" eleştirilir. Eleştirilerin eksenini yine "TDK'nin ehliyetsizliği, dile müdehale ile uydurmacılık yaptığı, oysa dilin gelişmesinin 'seyr-i tabiî'sine bırakılması" gerektiği vb. oluşturmaktadır.

TDK karşıtı bir başka örgütlenme ise 1966 yılında İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. "Türk Dilini Koruma ve Geliştirme Cemiyeti" adındaki dernek de TDK'ya ve çalışmalarına karşı çıkmış, dilde TDK öncesi dönem Türkçe'sini doğru kabul etmiştir.

V. Dil Kurultayı toplantı halinde.

1948 yılında İstanbul Muallimler Birliği'nin düzenlediği **I.Dil Kongresi**'nden 20 yıl sonra, bu kez Türkiye Muallimler Birliği öncülüğünde **II. Dil Kongresi** toplanır. Yayımlanan kapanış bildirisi eski doğrultudadır. Kongre dile ilişkin temel görüşlerini "Dilde sadeleşme hareketi 1908'den hemen sonra hedefine ulaşmıştır. Bugünün Türkçesi bu Türkçedir. Bu Türkçe'nin hiçbir müdahaleye ihtiyacı yoktur" sözleriyle açıklayarak eski tezleri tekrarlar.

TDK karşıtı örgütlenmelerin sonuncusu ise Kubbealtı Cemiyeti ve derneğin çıkardığı **Kubbealtı Akademi Mecmuası** adlı (bugün de yayımını sürdüren) dergidir. 2 Mart 1970'te "dilde, ilimde, fikirde ve güzel sanatlarda tamamıyla akademik ve milli bir hizmet" görmek amacıyla, tümü sağcı öğretim üyeleri ve edebiyatçılar tarafından (Nihat Sami Banarlı, Tahsin Banguoğlu, M.Kaya Bilgegil, Faruk Kadri Timurtaş, Orhan Seyfi Orhon, Abdülkadir İnan, Samiha Ayverdi vd.) kurulan cemiyet, dil ve kültür üzerine düzenli aylık konferanslar verdiği gibi dil üzerine çalışmalar yapacağını da duyurmuştur. Bu çerçevede bir "Dil ve Edebiyat Akademisi" kurmak ve "ciddi bir Türk Dili Grameri tesis edebilmek için ilmî mahiyette büyük bir Türk lügatı hazırlamak" üzere gerekli çalışmalara başlandığı bildirilir.

TDK'nın 1950'den sonra siyasal iktadarlar karşısında bağımsız varlığını sürdürebilmesinde en büyük pay demokratik kamuoyunun sağladığı kitle desteğiyle, kurumun sahip olduğu parasal olanaklardır. Atatürk'ün İş Bankası'ndaki sermayesinin % 27.5'luk payının gelirini kuru mülkiyeti CHP'ye ait olmak üzere, TDK ve TTK'ya bırakması, bu iki kurumun ekonomik dolayısıyla siyasi bağımsızlıklarını sağlamaya yetmiştir. Ne var ki 12 Eylül 1980'le birlikte tüm siyasi partilerin kapatılması bu kaynağın kurumasına neden olmuştur.

Ardından TDK 1982 Anayasası'nın 134. maddesiyle kuruluşu duyurulan Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu yapısı içine alınır. Bu maddeye dayanarak çıkartılan 2876 sayılı yasa ile **Türk dili** üzerine yapılacak araştırmaların yetkisi, eski kadrosu tasfiye edilen, Prof.Dr.Hasan Eren başkanlığındaki yeni TDK'ya verilir.

DİPNOTLAR:

1. Agop Dilaçar'ın bazı Got ve Bizans tarihçilerine dayanarak verdiği bilgilere göre M.Ö. 3. yüzyılda tarih sahnesine çıkan Hunlar devlet dili olarak Hun Türkçesi'ni benimsemişlerdir. (A. Dilaçar, Türkçe'nin "Devlet Dili" Olarak İlânının 684. Yıldönümü. Türk dili, Haziran 1971).
Türkçe'nin eskiliği üzerine yapılan tartışma ve incelemeleri değerlendiren Zeynep Korkmaz ise M.S. 6. yüzyıldan önceki tarihler için öne sürülen görüşlere ihtiyatla yaklaşıyor. Prof. Dr. Zeynep Kormaz, **Cumhuriyet Döneminde Türk Dili**, DTCF Yayınlar, Ankara 1974, s.12.

2. Değişik dönem ve çevrelerde Türk dili Göktürk, Soğt, Uygur, Mani, Brahmi, Arap, Grek, Ermeni, İberani, Latin ve Slav alfabeleriyle yazılmış / yazılmaktadır.

3. Farsça, özellikle Gazneliler döneminde bir sıçrama göstermiştir. Çok eski bir tarih ve kültür birikimine sahip olan İran Uygarlığı, İslam'ın Doğu'ya yayılması sırasında yıkılmış, ancak Farsça uzun yıllar Arapça'nın baskısına karşı direnmiştir. 10. yüzyılda Abbasi egemenliğinin son bulmasıyla başlayan Gazneliler devrinde İran edebiyatı ve Farsça Dakikî, Firdevsî gibi Doğu edebiyatının en yetkin edebiyatçıları sayesinde yeniden canlanmıştır.

4. Prof.Dr.Zeynep Kormaz. **a.g.e.**, s.20.

5. Aktaran Agâh Sırrı Levend, **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, TDK Yayınları, Ankara 1972, s.6.

6. Ferman Türkçe açısından her ne kadar tarihsel bir öneme sahipse de yayımlandığı dil konusu çok açık değildir. "Bu fermanın Farsça metnini İbni Bibi'nin "**El-evamirü'l-Alaiyye fi'l-umuri'l-Alaiyye**" adlı eserinden biliyorsak da bunun aslının Türkçe olarak mı, yoksa Farsça olarak mı verildiği belli değildir. Karamanoğlu Mehmet Bey Farsçayı pek iyi bilmediği ve bu dili sevmediği için bu ferman Türkçe olarak söylenmiş, kitabet divanında da Farsçaya çevrilmiş olabilir." (A.Dilaçar, 1 no.da **a.g.m.**).

7. Aktaran Prof.Dr.Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, TTK Yayınları, Ankara 1986, s.273.

8. Kabûs'un torunu Kuhistan hükümdarı Keykâvus'un Geylan Şah adındaki oğluna verdiği 44 babdan ibaret olan bu kitabın her babında ayrı bir konuya ait öğütler yer alır.

9. Aktaran Fuad Köprülü, **a.g.e.**, s.279.

10. Fuad Köprülü, anılan şairler dışında başkalarının da Türkî-i Basit ile yazmış olabileceğine değinerek" o Aralık sâde dile doğru yeni bir cereyan başladığı" ihtimali üzerinde duruyor. **A.g.e.**, s.281.

11. Zeynep Korkmaz, **a.g.e.**, s.24.

12. Matbaanın kurucusu İbrahim Müteferrika ordu ve askerlik üzerine yazdığı bir kitaptaki önsözde Batılı ordulara ilişkin gözlemlerini "monarkiya", "aristokrasiya" ve "demokrasiya" başlıklarıyla yönetim biçimlerine göre anlatır. A.H.Tanpınar, **19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s.46-51.

13. Agâh Sırrı Levend, **a.g.e.**, s.144-145.

14. Encümeni Daniş, Osmanlı ulema sınıfının işlevini ortadan kaldırmaya yönelik bir tür Bilimler Akademisi olarak oluşturulmuş bir kurumdur.

15. M.Kaplan, İ.Enginün, B.Emil, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi C.I**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. (Bu kaynaktan yapılan alıntıların dili günümüz Türkçe'sine uyarlandı).

16. **Kavâd-i Osmâniyye** Cevdet Paşa tarafından ayrıca **Medhal-i Kavâid-Osmânlyye** ve **Kavâid-i Türkiyye** adlarıyla ilk ve orta okullar için kısaltılmıştır.

17. M.Kaplan... **A.g.e.** C.II, s.511.

18. **A.g.e**, s.45-49.

19. Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmanînin edebiyatı hakkında bazı mülâhazatı şamildir" başlıklı makalesinden (**Tasvir-i Efkâr**, s.416) özetle aktaran A.S.Levend, **a.g.e.** s.114.

20. Türkçe'de "seviştirmek" yazabilmek için (Arap harfleriyle) 8 harf gerekir. Oysa aynı şeyi yazabilmek için İngilizce'de 10 sözcük ve 41 harf; "seviştirmemek" yazabilmek için ise 12 sözcük ve 51 harf herekmektedir.

21. 17 no.lu kaynak s.497-525.

22. Agâh Sırrı Levend, **Şemsettin Sami**, TDK Yayınları Ankara 1969, s.152-158.

23. Münif Paşa'nın 1 Mayıs 1862 tarihli raporundan özetlenmiştir. (15 no.da belirtilen kaynak, s.201-203).

24. Çarlık Rusyası'nda Türk ve Tatarlar'ın yoğun olarak yaşadığı bölgelerde Tatar burjuvazisi egemen olduğu pazarı Rus burjuvazisine kaptırmamak için dinde bazı reformlar yaparak eğitimin laikleşmesini ve yaygınlaşmasını sağlamış, güçlü bir milliyetçi akım etrafında da diğer Müslüman Türk ve Tatar halkları birleştirmeyi öngörmüştür. Osmanlı İmparatorluğu da Müslüman ve Türk bir imparatorluk olarak bu çerçevede düşünülmüş, değişik dönemlerde Türk/Tatar milliyetçisi aydınlar İstanbul'a gelerek bu fikirlerin yayılmasında ve örgütlenmesinde çaba harcamışlardır.
Sosyalist Azerbaycan hükümetinin 1920'de Latin alfabesini kabulü de Türkiye'de ilgi uyandırmış, Türkiye'de bu konuda yapılan tartışmaları hızlandırmıştır.

25. Münif Paşa'nın 27 temmuz 1863 tarihli raporu. (15 no.da belirtilen kaynak, s.204-206).

26. A.S.L., **a.g.e.**,

27. Yusuf Akçura, **Genç Türk Devletinin Öncüleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara,

28. A.S.L., **a.g.e.**, s.

29. **A.g.e.**, s.393.

30. Aktaran, Bekir Sami Seçkin, "Türk Devrim Tarihinde 1928 Yılının Yeri", **Ulusal Kültür**, Ekim 1978.

31. A.S.L., **a.g.e.**, s.439.

32. **Yeni Bilgi**, (Aylık dergi) s.19-24, Aralık 1948, Mayıs 1949'dan özetlenmiştir.

33. A.S.L., **a.g.e.**, s.487.

KAYNAKLAR (Diğer)

- **Türk Dili** dergisi koleksiyonu.
- **Kubbealtı Akademi Mecmuası** 1972-1980 koleksiyonu.
- **Türk Dili Dergisi** (2 aylık dergi) 1-4. sayıları.
- **Türk Dil Kurumunun 40 Yılı**, TDK Yayınları, Ankara 1972.
- **Dil Devriminin 30 Yılı**, TDK Yayınları Ankara, 1962.
- H.Veldet Velidedeoğlu, **1961 Anayasasının Dili**, TDK Yayınları Ankara 1972.

ÖMER ASIM AKSOY:

DİLDE ATILIM YAPMAK ZORUNDAYIZ

1 Bu sorunun yanıtını **Ana Yazım Kılavuzu**'nun önsözünde kısaca belirtmiştik. 1941'den 1983'e değin TDK'nun **Yazım Kılavuzu** adıyla çıkardığı kılavuz 40-45 yıl Türkiye'de bütün yazarların, okurların, okul ve bilim adamlarının başvurduğu tek kılavuz idi. Ondan başka kılavuz yoktu. O zaman yazımda bir kargaşa söz konusu değildi. 1983'te eski TDK ortadan kaldırıldı. Yerine şimdiki TDK kondu. Bu kurum 1985'te yani kurulduğundan iki yıl sonra **İmlâ Kılavuzu** adıyla bir kılavuz çıkardı. Bu kılavuz eski TDK'nun çıkardığı **Yazım Kılavuzu** ile birçok yerlerde çatışıyordu. Bundan bir ikilik çıktı. Ben kişisel olarak bu **İmlâ Kılavuzu**'nu eleştiren beş yazı yazdım. O yazılar **Cumhuriyet**'te çıktı. Bunlarda kendi görüşüme ve eski TDK'nun görüşüne aykırı olan yerleri belirttim. TDK'nun çıkardığı **İmlâ Kılavuzu**'na kendi içindeki arkadaşları da birçok noktada karşı koymuşlardır. Nitekim Mertol Tulum aynı bilim kurulunun üyesi olduğu halde, **Tercüman** gazetesinin yayımladığı **Yeni İmlâ Kılavuzu**'nu hazırladı.

Eski Dil Kurumu'nun **Yazım Kılavuzu**'nda emeği bulunan biz on arkadaş, herkesin güveneceği, inanacağı bir kılavuz çıkaralım, bu kargaşa ortadan kalksın dedik ve **Ana Yazım Kılavuzu**'nu çıkardık. Bu kılavuzda eski TDK'nun 40-45 yıl uygulanmış ve tutulmuş olan kurallarını koruduk. Ama zaman zaman eksikliğini hissettiğimiz birtakım boşlukları da doldurmaya çalıştık. Böylece **Yazım Kılavuzu**'nu daha da geliştirerek geniş bir yazım kılavuzu ortaya çıkardık. Bu yazım kılavuzu bir yandan yeni TDK'nun **İmlâ Kılavuzu** ile bir yandan da Mertol Tulum'un önerdiği yazımlarla çatışır oldu.

Biz yazım kılavuzumuzu şu bakımdan savunuyoruz:

Eski TDK'nun 40-45 yıl süreyle bütün yazarlarca, okullarca, bilim adamlarınca benimsenmiş, uygulanmış olan yazımlarını korumak gerek. Gerekçelerini **Ana Yazım Kılavuzu**'nun eleştiriler bölümünde belirttik.

☐ **"Şimdi bu aşamada ortaya üç tane temel alınacak kılavuz çıkmış oluyor. Fakat üçünün de birbirinden farklı yanları var. Okuyup yazan herhangi bir insan bunun hangisini esas almak durumunda kalacak?**

☐ Biz doğal olarak kendi kılavuzumuzu savunacağız. Ötekiler de kendilerininkini savunacaktır. Bizimkinin esas alınması gerektiğini şunun için de söyleyebilirim: 40-45 yıl benimsenmiş, uygulanmuş olan geçmişi geleneği, temeli bulunan yazımları bozmamak gerekir. **İmlâ Kılavuzu** gelenekleşmiş yazımı değiştiriyor. Onun için toplumun bunu kolay kolay kabul etmeyeceğini, bizimkini benimseyeceğini tahmin ediyorum.

Bir iki örnek vereyim:

"Bindallı" diye bir kumaş deseni vardır. Bu bizim yazım kılavuzumuzda bi-

Ömer Asım Aksoy

"Özleştirme, ilerici bir tutumdur. Solculuk da bir tür ilericilik olduğundan özleştiricilerle solcular bir çizgide görülmüştür. Bunun en çarpıcı örneği de 1945'te başladı."

tişik yazılır. **İmlâ Kılavuzu** bunu "bin dallı" olarak, yani "bin" ve "dallı"yı ayrı iki kelime olarak yazmayı öneriyor. Aynı durum "soyadı" sözcüğü için de geçerli.

Bize göre bu "bin" ve "dallı" öz anlamlarından ziyade bir terim olmuştur. Bitişik yazılması gerekir. **İmlâ Kılavuzu**'nda buna benzer, gelenekleşmiş olan yazımlara ters düşen pek çok örnek vardır.

Biz kılavuzumuzda kısaltmaları da genişlettik. Eski **Yazım Kılavuzu**'nda Türkiye'nin belli başlı şehir ve kasabalarının adı vardı ama yabancı ülkelerin şehir adları yoktu. Düşündük ki kılavuzda "metot" "ansiklopedi" gibi yabancı sözcükler var, belli başlı şehir adları da bulunmalı. "Londra", "Paris", "Madrit" gibi. Bu arada örneğin "London"u Türkçe'de söylendiği gibi "Londra" olarak aldık.

Bundan başka eski TDK'nun **Yazım Kılavuzu**'nda ve öbürlerinde madde başları genellikle tek sözcüktür. Oysa iki, üç sözcükten oluşan bazı söz birimleri var. Onların bitişik mi, ayrı mı yazılacağında tereddüt ediliyor. Bunların nasıl yazıldığının belirtilmesi gerekiyordu, onları da **Ana Yazım Kılavuzu**'na ekledik.

2. **Ana Yazım Kılavuzu**'nun eleştiriler bölümünde bunları anlattık. Bu inceltme, uzatma işaretlerini eski TDK'nun tuttuğu yolda koruduk. Bazıları sanıyorlar ki, bu işaretler büsbütün kaldırıldı. Hayır. Bazı sözcüklerde duruyor. Sözgelişi k ve g'nin kalın ünlülerle birlikte ince ses verdiğini belirtmek gerektiğinde inceltme imi kullanılır: "kâtip"te, "kâğıt"ta "dükkân"da (...) kullanılacaktır. "agâh"ta, "rüzgâr"da (...) kullanılacaktır. Ama bu (^) işaretini nisbet "i"si denilen uzun " " "î" lerde kullanmak çok karışıklığa yol açıyor. Çünkü hangi uzun "î"lerin nisbet "i"si olduğunu tayin etmek Arapça bilmeyi de gerektiriyor. İmlâ Kılavuzu'nda "fani" kelimesi de "cani" kelimesi de uzun "î" ile yazılmış. Oysa buradaki "î"ler nisbet "i"si değildir. Bu da gösteriyor ki **İmlâ Kılavuzu** bile (^) işaretinin hangi "i"ler üzerine konacağında şaşırmıştır. Başkaları nasıl uygulayacaklar? Her dilde olduğu gibi Türkçe'de de, söylenişte bazı "i"lerin uzun olduğunu kulaktan işiterek öğreniriz. Ama yazıda göstermeyeceğiz. Göstermeye kalkışırsak, yalnız nisbet "î"lerini değil, öteki uzun "i"leri de göstermemiz gerekir.

3. Özleştirme, ilerici bir tutumdur. Solculuk da bir tür ilericilik olduğundan özleştiricilerle solcular bir çizgide görülmüştür. Bunun en çarpıcı örneği 1945'te başladı. O tarihte eski Teşkilatı Esasiye Kanunu'nun -hükümleri değil- sadece dili Türkçe'leştirilerek adı **Anayasa** oldu. 1952'ye kadar bu metin devam etti. Çünkü İnönü iktidarının dil anlayışı bu yöndeydi. 1950'de iktidar değişince, "bu İnönü siyasasıdır, bunu reddediyoruz, bu dil yanlıştır" denildi. Türkçe'leştirilen metin kaldırılarak yerine yeniden Teşkilatı Esasiye Kanunu getirildi.

1960'ta bir devrim oldu ve yeni bir Anayasa çıkarıldı. Yeni Anayasa'da da 1945'te Türkçe'leştirilen metnin dili beğenildi ve benimsendi.

Şimdiki iktidar da dilde tutuculuğa taraftar olduğu halde, 82 Anayasası'nın dili 1961 Anayasası'nın dilidir. İçinde Osmanlıca sözcükler varsa da özleşmiş dile ağırlık verilmiştir.

4. Dili tabii seyrine bırakmak iki bakımdan doğru değildir.

Birincisi yeni Türkiye'nin genel ilkesi Atatürk ilkelerinden alan Devrimciliktir, ilericiliktir. Dil de durmayacak, ilerleyecektir. Çünkü yeni ihtiyaçlar karşısında yeni sözcükler türetme gereği duyuyor, yeni kavramları anlatmak durumunda kalıyoruz.

İkincisi, eğer bir çaba olmazsa dil, kendi kendine ilerlemez. Cumhuriyetten önce Şinasi zamanında başlayan Tanzimat döneminin dil anlayışı, dili bir dereceye kadar halkın anlayacağı şekle getirmeye çalışmıştır. Ama ne olmuştur? 100 yıl içinde yürüye yürüye bir arpa boyu yol gitmiştir. Hatta Servetifünun dönemine gelindiğinde tekrar geriye dönülmüştür. Örneğin Tevfik Fikret'in dili Tanzimatçılar'ın dilinden daha ağdalıdır. Dolayısıyla bir çaba lazımdır ki herkes ona yönelsin.

Dile müdahalenin sınırına gelince, dil zaten her müdahaleyi kendi ölçeğine göre ya benimser ya reddeder. Dile kimsenin müdahale ettiği yok. Birtakım öneriler var. Birtakım yazarlar var, ortaya sözcükler atıyorlar. Bakıyorsunuz onların kimisi beğenilmiş kimisi iltifat görmemiş. İltifat görenler yaşıyor, görmeyenler ölüp gidiyor. Yani ne kadar müdahale ederseniz edin, dil bunun kabul edeceği kadarını alıyor.

TDK'nun ortaya attığı sözcüklerden de, kabul edilenler olduğu gibi reddedilenler de olmuştur. Burada belirleyici olan dilin kendisidir. Örneğin "uçak" kelimesi zamanında "tayyare meydanı"na karşılık olarak önerildi. Ama zamanla "tayyare meydanı" yerine "hava alanı" denildi, "tayyare" yerine de "uçak" yerleşti.

Demek istediğim, siz ne kadar sınırsız müdahale ederseniz edin, dil onun kendi işine yaradığı kadarını alıp üst tarafını reddediyor. Zor geçerli olmuyor. Burada yapılan bir yol göstericiliktir. "Dili tarihi seyrine bırakmak" ise hiç müdahale etmemektir. Biz yüzyılların ihmali sonucu olan dilde geri kalmışlığımızı gecikmeden giderebilmek için - başlıca konularda olduğu gibi - atılım yapmak zorundayız. Bu da dilde ilerlemeyi sağlayan devrimci çalışmalarla olur. □

HASAN EREN:

AMAÇ TÜRKEÇE'Yİ GÜZELLEŞTİRMEK

Hasan Eren

1-2 İmlâ kılavuzlarının ya da yeni adıyla söyleyelim yazım kılavuzlarının çoğalması bir bakıma sevindirici bir olay olarak değerlendirilebilir. Bu konuya ilginin artması bizi herhalde sevindirebilir. İmlâ konusu bizi yeni harflere geçtiğimiz günden beri ilgilendirmiştir. Başlangıçta bir imlâ kılavuzu hazırlanmıştı ve eski harflerden yeni harflere geçerken ortaya çıkan belli başlı konular ele alınmıştı. Başlangıç yıllarında bu kılavuz ana çizgileriyle ihtiyaca cevap vermişti. Ancak sonradan uygulama esnasında birtakım sorunlarla karşılaşıldı. Başlangıçta daha çok Arap harflerine, eski yazıya uyan kurallar getirilmişti. Sonradan dil inkilâbının gelişmesiyle bu kurallardan uzaklaşıp kendi dilimizin kurallarına uymak, değerlendirmek icap ettiği sonucuna varıldı.

Bu konu başlangıçtan itibaren TDK'nun üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Son zamanlara kadar TDK imlâ kılavuzunu çeşitli tarihlerde az çok düzeltmelerle, birtakım yeni kurallar getirmek suretiyle yayımlamış bulunuyordu. TDK'nun yeniden düzenlenmesi üzerine 1985'te benim yönettiğim bir komisyon yeni bir imlâ kılavuzu hazırladı. Ayrıca burada şunu da ilave edeyim. Eski TDK'nun imlâ konusundaki çalışmalarına başlangıçtan beri ben de katıldım bu konuda arkadaşlarımla umumiyetle görüş birliğine varmış idim. İmlâmızın en karışık, en ağır ve tartışmalı problemi, "bitişik mi, ayrı mı" problemidir. Öbür konularda problem kalmamıştır. Bu konuda çeşitli fikirler, görüşler ileri sürülebiliyor. Eski arkadaşlarımızın büyük bir kısmı yabancı dillerin etkisi ve baskısı altında terim mahiyetindeki kelimelerin bitişik yazılması görüşünü savunmuşlardır. Örnek olarak "ruhbilim" terimini yaptılar eskiden. Bunu biz bugün dilimizin kurallarına uygun olarak "ruh bilimi" olarak düzeltiyoruz. "dilbilim" terimini yaptılar, bunu biz dilimizin gramerine uygun olarak bugün "dil bilimi" olarak düzelttik. Şimdi, arkadaşların büyük bir kısmı, "psikoloji" kelimesine karşılık olarak Türkçe bir terim yapılacaksa, "psikoloji" tek kelime olduğuna göre bunu da tek kelime olarak yazmamız, yani bitişik yazmamız gerekir diyorlar. Ben bu görüşe başlangıçtan beri karşı çıkmaya gayret ettim. Bir defa Türkçe'nin gramer yapısı yabancı dillere uymaz. Bunu doğal karşılamak lâzım. Şu halde, Türkçe'nin terimlerini ortaya koyarken de Türkçe'nin kurallarına uymak şarttır. Ben bunu sık sık dile getirdim, nitekim bugün "ruhbilim" kullanılmamaktadır. Okullarımızda "ruhbilim" dersi değil, "psikoloji" dersi verilmektedir ve ders kitabının adı da "psikoloji"dir. Türk imlâsına birtakım kurallar getirmek düşünüldüğü zaman yabancı dilleri dikkate almamak lâzım. Türkçenin gramer kurallarından yola çıkmak şarttır.

Eski arkadaşlarımızla bu konuda büyük bir görüş ayrılığımız vardır. Onların **Ana Yazım Kılavuzu** adını verdikleri o küçük eserde yine bu eski görüşün hâkim olduğunu gördüm. Çok basit ve çarpıcı örnekler verebilirim. Bu eski ardakaşlarımız Çerkez tavuğu kelimesini "çerkeztavuğu" olarak yazarlar. Bu, bir çerkez yemeğidir. Böyle yazarsanız bu tavuk yemeğinin ne Çerkezliği kalır, ne anlaşılırlığı. Yine Arnavut

kaldırımı'nı "arnavutkaldırımı" olarak yazarlar. Arnavut adı büyük harfle yazıldığına göre burada da yine büyük harflerle ve ayrı yazılması gerekir. Örnekleri çoğaltmak kolaydır.

Şimdi burada istisnalar da vardır. Meselâ bir çeşit bez olarak "amerikan" sözünü kullanıyoruz. Eskiden bunun adı "Amerikan bezi" idi. Fakat kullana kullana "bez" kelimesini attık. Bunlara dil biliminde eliptik şekiller deniyor. Ancak "Şile bezi", "Buldan bezi" gibi kelimelerde "Şile", "Buldan" çok canlıdır. Yani bütün konu, tartışmaların büyük bir bölümü burada düğümleniyor.

Yazım kılavuzlarının satışı zannederim ki iyi kâr getiriyor. Bu bakımdan yayınevleri zaman zaman birtakım kılavuzlar yayınlamışlardı. TDK'nun kılavuzlarının neredeyse tıpkıbasımları bile yapılmıştır. Hatta biz bundan bir süre önce yayınladığımız kılavuzu aynen yayınlayan bir yayınevini mahkemeye verdik ve tazminat ödemeye mahkûm oldular. Burada şunu belirtmek lâzım: 2876 sayılı kanunun 37. maddesine göre "Türk kültüründeki gelişmeye paralel olarak, Türk dilinin özleşmesine, zenginleşmesine ve etimolojisine yarayacak inceleme ve araştırmalar yapmak, yazım ve imlâ kılavuzları, sözlükler hazırlamak, bunları yazmak, yayınlamak görevi TDK'na verilmiştir." Kanunun bu hükmüne göre bu konuda bütün sorumluluğun TDK'na verildiği anlaşılıyor. Bu itibarla, TDK dışında dışarda bırakılan kılavuzların nazar-ı itibara alınmaması gerekir. Bunu da açık olarak söylemek icabeder.

İkinci tartışma konumuz "^" işaretinin kullanıldığı nisbet "î" si konusudur. Meselâ "Türk askeri'ndeki normal "i" dir. Ama "askerî" dediğimiz zaman oradaki "i" Arapçadan aldığımız uzun "î" dir. Bunun gibi kelimeler başlangıçtan beri uzun "î" ile yazılmıştır. Son yıllarda eski TDK bu nisbet "î" lerini kaldırdı. Bundan sonra da uygulamada birtakım problemler ortaya çıktı. Nitekim bayram günlerinde yapılan "resmi geçitler" TV ve radyonun genç spikerlerinin ağzında "resmî geçit" şeklini aldı. Daha buna benzer birçok problem. Karışıklığı düzeltmek için "^" işaretinin kaldırılmasının doğru olmadığı gerçeği ortaya çıktı. Beş yıl önce yayınladığı bir genelgeyle MEB'da durumu teşkilâtına bildirdi.

Ana Yazım Kılavuzu eski usulde yine devam ediyor. Bunun doğru bir şey olmadığı açıktır. Ben bu konuda bir yazı da yazdım. Bu konuda ısrar etmenin hiçbir faydası yoktur, zararı vardır.

☐ **Mertol Beyin hazırlamış olduğu kılavuz hakkında neler düşünüyorsunuz? Bir de üç ayrı kılavuzda bazı kuralların üç ayrı kullanımına ilişkin örnekler var ki insan şaşırıyor.**

☐ Benim burada söylediklerim karşısında şaşırmamak gerektiği anlaşılıyor. Yalnız, bu görev TDK'na verilmiştir. TDK'nın kılavuzuna aykırı yazım şekillerinin doğru olmayacağı zannediyorum anlaşılıyor. Millî Eğitim Bakanımız demin söylediğim genelgeyi çıkarmıştır. benim bildiğime göre bugün de o genelge yürürlüktedir. Ders kitapları ve diğer resmî yayınlarda da o genelgeye uyulması geremektedir. Bizim **İmlâ Kılavuzu**'muzda da bu genelgeye uyulmuştur.

Mertol Beyin kılavuzuyla ilgili olarak kendisinden bilgi alabilirsiniz. Mertol Bey kurumumuzun üyesi ve benim de arkadaşımdır. Benim bu konuda söyleyeceğim şudur: Kılavuzların çoğalması mümkündür, ama resmî müesseselerin çıkardığı kurallara aykırı birtakım kurallar getirmek - tabiî bunu yalnız Mertol Bey için söylemiyorum - doğru değildir. İmlâda kaide nedir? Belli bir örneğe uymak. Örneğin yaşlılarımızın büyük bir kısmı "cumhuriyet" kelimesini "cümhuriyet" olarak söylerler, "mektup" kelimesini "mektub" diye söyleyen aydınlarımız vardır.

Dilimizde bugün en yaygın olan şekillere uymak zorunluluğu vardır. Bu bir standarttır. Eski yazım kılavuzlarında meselâ "spor" kelimesinin "ispor-ispor-sıpor-sipor" ve yabancısına en yakın şekliyle "spor" gibi beş ayrı yazılışı vardı. Bu durumda ise imlâdan söz edilemez.

☐ **Eski TDK'na karşı çıkılırken dil alanında yaptığı çalışmalar da eleştirilirdi. Oysa gerek kurumumuzun hazırlamış olduğu İmlâ Kılavuzundan gerek şu ana kadar söylediklerinizden eski TDK'nun dil çalışmalarını kabul ediyor ve yalnızca yazım konusunda karşı çıkıyorsunuz gibi bir sonuç çıkıyor.**

☐ Şimdi bizim bu konularda çalışmalarımız daha yeni yeni başlıyor, Eski dönem, 50 yılı aşkın bir süreyi kapsar. Bizim çalışmalara başlamamız ise daha dün denecek kadar yakındır. Şimdi burada eski türetmeleri bizim kabul edip etmememiz önemli değildir. Güzel kelimeler, biz kabul etsek de etmesek de yerli yerindedir. Türkçe'nin kurallarına uygun olarak türetilmiş güzel kelimeler, çok normal olarak bizim de kelimelerimizdir ve bunları biz de benimsiyoruz. Ondan sonra Türkçe'nin kurallarına aykırı olmakla beraber yaygınlaşmış kelimelere de bir şey yapılamaz. "İlginç" kelimesi gibi. Bizim Osmanlıca dönemimizde de Arapça'ya göre yanlış türetilmiş kelimeler vardı. Ama biz bunları bugüne kadar kullandık. Bu konuda çalışmalar başlamıştır. Dilimizin kurallarına uyan türetmeler bundan sonra da kullanılacaktır. Arada uymayan tek tük kelimelerin düzeltilmesi çok normaldir. Bunlara da sıra gelecektir.

3. Bu meseleye biz böyle bakmıyoruz. Benim göreve geldiğim aylarda idi, 26 Eylül Dil Bayramında yaptığı bayram konuşmasında bu konuya değindim ve bugüne kadar yapılan yeni-dil, eski-dil kısır tartışmalarının fayda vermediğini, bu tartışmayı bırakıp millî birliğimizin, bütünlüğümüzün temelini teşkil eden Türkçe konusunda birleşmemiz gerektiğini döne döne vurguladım. Ama bizim eski dostlarımız benim bu sözlerimi pek duymak istemediler. Bakınız, bugün Türkçe yeni pek çok güzel kelime kazanmıştır. Bundan sonra da nice nice güzel kelime kazanacaktır. Hepimizin amacı Türkçeyi güzelleştirmek, zenginleştirmektir. Millî birliğimizin temeli olan dile politika karıştırmak yanlıştır.

4. Bugüne kadar bu konuda pek çok fikir ileri sürüldü. Benim şahsen katıldığım inanç şudur: Terim konusunda Türkçe'yi ya kendi dilimizin imkânlarından yararlanarak üreteceğiz ya da Batı dillerinden alacağız. Eskiden "feza" derdik. Bugün "uzay" diyoruz. Bugün "uzay adamı" var, "uzay gemisi" vs. Eski dil bu gelişmeyi ifade edecek durumda değildi.

☐ **Son bir sorum var, izin verirseniz. Kurumun Türk diline bakışı nedir, bu politika nasıl temellendirilmektedir?**

☐ Bu uzun bir konu ama, galiba söylediklerimin içinde bunun cevabı var. Terim üretme işine ağırlık verilecektir, verilmektedir. Bu, uzun vadeli bir çalışmadır. Bugüne kadar hiç hayal etmediğimiz yeni yeni bilim kolları çıkıyor. Bunları karşılamak için çalışılacak, üniversitelerdeki en yetkili bilim adamlarıyla işbirliği sağlanacaktır. Bugün artık Arapça kelimelerden yararlanma imkânımız kalmamıştır. Türkçe'nin imkânlarından yararlanacağız. Şunu bilhassa söylemek isterim. Bu 50 yıllık uygulama sonunda Türkçemizin bu konudaki imkânlarının da arttığını gördük. Kenarda köşede kalmış birtakım köklerimiz ortaya çıktı. Ondan sonra işlekliğini kaybetmiş birtakım eklerimizin yeniden işlerlik kazandığını gördük. Bugün terim üretiminde eskisi kadar zorluk çekmeyeceğiz, sanırım.

Söylenecek çok söz var,ama biraz sabırlı olup sonuçları görmek en iyisi... ☐

MERTOL TULUM

KONU GENİŞ BİR FORUMDA TARTIŞILMALI

1. Önce **Yeni İmlâ Kılavuzu** adını taşıyan kitapçığımın "Önsöz"ünde de belirtmiş olduğum gibi, bir dilin imlâsını sık sık değiştirmenin doğru olmadığını, bunun yazı dilinde, konuşmada ve eğitimde bir birlik sağlamayı engelleyeceğini, bunun da çok önemli saymamız gereken "dilde birlik"i sağlayamamak gibi olumsuz bir sonuç getireceğini söylemeliyim. Böyle olmakla birlikte sürekli bir gelişme ve değişme içinde ortaya çıkan kararsızlıkların giderilebilmesi bakımından zaman zaman daha önce konulmuş olan kuralların gözden geçirilmesine duyulan ihtiyacı göz ardı etmek de mümkün değildir.

İşte yeni çıkan kılavuzlarda öncekilerden farklı kurallar bulunması her şeyden önce bir takım kararsızlıkların ortaya çıkardığı bu yeniden ele alma ve gözden geçirme ihtiyacıdır. Konuya bu türlü bir yaklaşım, imlâda kargaşaya yol açma yerine, içinde bulunulan kargaşa ve kararsızlıklara çözüm getirme anlamına gelir ki, bu da Türk dili sevgisinin, her şeyden önce de aydın sorumluluğunun bir neticesidir. Kısacası, kimsenin imlâda kargaşa yaratmak için kılavuz yazmağa kalkışması söz konusu olamaz. Bunu kurum ve kişilerin tekelinde saymak ise, söylemeye bile gerek yok, benimsenebilecek bir düşünce değildir. Sonuç olarak, değişik kılavuzlar veya yeni ortaya çıkan kılavuzlardaki değişik ve değiştirilen kurallar, denildiği gibi, imlâda kargaşaya yol açmamış; öteden beri tartışmalı, dolayısıyla kararsız bir takım -aslında bir kaç- imlâ konusunun yeni baştan değerlendirilmesi sonucunu getirmiştir. Bu sonuç da bana göre olumlu bir sonuçtur.

2. Bu günkü Türk alfabesinin dilimizin ortalama seslerini karşılayan elverişli bir alfabe olduğu söylenebilir. İmlâ konuşmayı yazıya aktaran bir kalıplar düzeni olduğuna göre, her ortalama sesin yazıda ayrı bir harfle gösterilmesi esasına dayanan imlâ düzenimizde Türkçe kelimelerin yazılışı bakımından fazla bir güçlük bulunmadığı da söylenebilir. Ancak türetme ve çekim sırasında ortaya çıkan bütün değişmelerin gösterilmesindeki bir takım zorluklar, üstelik bu değişimlerin sürekliliği, işin yalnızca Türkçe asıllı kelimeler açısından çözümünün bile kolay olmadığını gösteriyor. Örnek olarak bir kaç ekin durumunu ele alacağım: "**-yor**" şimdiki zaman eki kendisinden önce gelen geniş-düz "a,e" ünlülerinin daralmasına, "ı,i" olmasına yol açıyor ve bunu yazıya aktarıyoruz: başla-yor değil başlı-yor; kollayor değil kollu-yor; isteme-yor değil istemi-yor.(...). İyi ama, gelecek zaman eki olan "**-ecek**"te de buna benzer bir değişme ve gelişme yok mu? Söyleyişte -tele-vizyona kulak verilsin- **gel-ecek** mi gelicek mi, bul-acak mı **bul-ucak** mı? ve daha başkaları... Bu söyleyişlerin bir de incelik (zarafet) sayıldığını hesaba katalım. İşte size kararsızlık doğuran, çözüm isteyen bir mesele. Demek ki yalnızca Türkçe asıllı kelimeler için bile değişmez, değiştirilemez kuralladan söz etmek mümkün değildir. Verdiğimiz örneklere bakıldığında yapı bilgisi (morfoloji) açısından birinin doğru, ötekinin yanlış, söyleyişi aktarma esası açısından ise birinin yanlış, ötekinin doğru olduğu söylenecektir.

Şimdi bizim de benimsediğimiz -eksik

Mertol Tulum

"Şimdi konuya çözüm getirmeye gelince, bu her şeyden önce meseleye olumlu yaklaşımla sağlanabilir. Bunun için 'benim söylediğim doğrudur, senin söylediğin yanlıştır' gibi bir anlayışı bir yana bırakmak lâzımdır. Mesele ilmî ölçüler içinde ele alınmalıdır."

de, kusurlu da olsa yerleşeni büyük ölçüde değiştirmekten yana olmadığımızdan- kurallara bakalım. Bunların ne yapı bilgisi yönünden, ne de değişmeyi aynen gösterme bakımından birbiriyle bağdaşır yanı var mıdır? Şunu söylemek istiyorum: yazıda istemiyorum değil de istiyorum ise, bu darlaşmaya yol açan "y" sesi olduğuna göre, neden gelmiyecek değil de gelmeyecek? Şimdi şu veya bu kılavuzda ille de kusur olduğunu söyleyeceksek, **"Bilimsel incelemeler ve kullanıştan alman dersler kimi kurallarda zaman zaman düzeltmeler yapılmasını gerektirmiş, bunlar üzerinde uygulama birliği sağlanmıştır."** (Ana Yazım Kılavuzu,s.19) diyen sayın Ö.Asım Aksoy'a dile getirdiğimiz şu konuda nasıl bir bilimsel ölçüye dayanıldığını, kullanıştan alınan derslerin neler olduğunu sormamız gerekmez mi?

Nispet "i"sine "^" işareti konulsun mu konulmasın mı? Şimdi bu işaret konulmadığı zaman bir çok kelimede çekim ekli şekli ile nispet ekli şekil yazılışça aynı oluyor: ilmi, milli, askeri, dini gibi. Aslında uzun olarak nispet "i"sinin bir takım kelimelerde kısalmış olduğunu (çini, tiryaki), çok kullanılan bir kaç kelimede ise aşınmaya uğrayarak kısalma yolunda olduğunu görüyoruz (umumi, hususi). Üstelik bir çoğunda son hece ünlüsüne bağlı olarak değişmeyip uyumsuz kalıyor (küllî, -çekim ekli şekli: küll-ü; hayvanî, -çekim ekli şekli hayvan-ı vb.) Bunlar doğru tespitler. Başka bir doğru da **"Arapça sözcüklerde** (sayın Aksoy burada Farsça'da bir nispet "i"si bulunduğunu ve nispet "i"si gibi uzun söylenen başka "i"-'ler bulunduğunu,bunların da dilimizde kullanılmış ve kulanılmakta olduğunu nedense atlamış) **nispet "i"si gibi uzun söylenen başka "i"lerin"** (aynı eser, s.20) de bulunduğudur." **Bu uzun "î"nin nispet "i"si olup olmadığını Arapça eğitimi görmemiş olanlar bilemezler. Bu nedenle "^" iminin hangi sözcükte kullanılması gerektiğini kestiremezler."** (aynı yer). Bu sözlere de hak veriyoruz. Burada konuyu derinleştirmenin anlamı yoktur. Ama Arapça kelimelerin sonunda uzun söylenen "î" lerden nispet eki dışındakilerin kök sesleri olduğunu, dolayısı ile bu gibi kelimelerin Türkçe bir çekim aldıklarında durumlarının çok farklı olduğunu gözden ırak tutmamalıyız: asi, asi-y-i; cani, cani-y-e; din, din-î-si gibi. Konuyu fazla dağıtmadan şunları söyleyeyim: Sonu uzun söylenen kelimeler yazılışça benzer anlamca farklı olduklarına göre (milli, millî) bunları bir işaretle ayırmak başta Arapça eğitimi görmemiş olanlara kılavuzluk etmek değil midir? (Burada sayın Aksoy'un, bizim kılavuzumuzda nispet "i"si dışındaki bazı uzun "î" lerin de işaretle gösterilmiş olmasına -ki bunlar o kılavuzun hazırlanış ve basım şartlarından doğan baskı yanlışlarıdır- dayanarak şaşırtıcılık yaptığımızı söylemesini doğru ve insaflı bulmadığımızı kaydetmeliyiz). Böyle bir kılavuzluk söz konusu değilse ve **"ayırma işi 'siyak ve sibak' denilen sözün gelişine bırakılmışsa"** (a.e.s.19), "Harfleri bir, söylenişleri ve anlamları ayrı olan kimi yabancı sözcüklerin okunuşlarını ayırmak için, uzun ünlüsü üzerine düzeltme imi konur" a.e.s.54) demenin, böyle bir kural koymanın ne anlamı vardır; yani adet (sayı) ile âdet (alışkanlık) gibi harfleri bir söylenişleri ve anlamları ayrı olan iki kelimeyi okunuşlarını ayırmak için farklı şekillerde (birine işaret koyarak) yazacaksınız, ama yine aynı niteliklere bürünen bir çok kelimede farklı okunuşları belirtmek için bunu yapmayıp işi sözün gelişi ile çözmek yoluna gideceksiniz. Yanlış anlaşılmasın, bunları -eski olsun yeni olsun-bir takım kılavuzların yanlışları olarak söylemiyorum; bunlar imlâmızın bir çok çözüm bekleyen tartışma konularından bir kaçı. Bakın ben "bir kaç"ın ayrı yazılmasını ileri sürüyorum, **bir çok'u, bir takım'**ı da öyle. Bu konu imlâmızın çözüm bekleyen en önemli konularından biri; çünkü dilimiz bir sel gibi gelen yeni terim ve kavramlara karşılık bulmak zorundadır ve bunun başlıca yollarından biri de birleştirme yoludur. Başta belirsiz isim tamlaması ve sıfat tamlaması kalıplarımız olmak üzere, yeni kavramlara karşılık ararken dilimiz kendi yapısının sağladığı her imkânı kullanacaktır, bu tabiî bir şey. Peki, bu yolla yapılmış - sayıları azımsanmayacak derecede- ve yapacağımız birleşik kelimeleri bitişik mi yazacağız, ayrı mı? Veya hangilerini ayrı, hangilerini bitişik yazacağız? Bu konuda sayın Aksoy **"Bunlar, adından da anlaşılacağı üzere, bitişik yazılan birden çok sözcükten oluşur. Birbirleriyle bitiştirilmeyen sözcükler topluluğuna 'bileşik sözcükler' adı verilmemesi gerekir."** (a.e.s.23) diyor, bizim verdiğimiz açıklamaya takılırken de "birleşme" ile "bitişme" kavramlarını karıştırıyor (s.24). 'Birleşme' birden çok kelimenin tek bir varlık, nesne veya kavrama karşılık olması, 'bitişme' ise birden çok kelimeyi aralarında boşluk bırakmadan yazma ile ilgilidir. Buna göre, el yazısında olsun, dizgide olsun, iki veya daha çok kelime arasında belli bir boşluk bulunması veya bırakılması ile bulunmaması veya bırakılmaması o kelimelerin birlikte karşıladığı varlık, nesne, kavram açısından nasıl bir değişikliğe yol açıyor? Mesele bunun gözden geçirilmesi, incelenmesi, bütün yönleriyle kabul edilebilir - ama dilin yapısı ve işleyişi göz ardı edilmeden - ölçülerin bulunmasıdır. Ben **bir takım**'ı ayrı yazıyorum, ama **bir sürü**'yü de ayrı yazıyorum. Bu iki örnekte cümle içindeki rol ve işleyiş açısından farklılık bulunduğu ortadadır, yani kullanış yeri bakımından iki ayrı anlam söz konusudur. **Ana Yazım Kılavuzu**'na bakın, **bir sürü** "Dizelge"ye alınmamıştır bile. Şimdi "çok" anlamı ile bu kavramı ayrı birleşik kelimenin "birtakım" gibi "birsürü" yazılışıyla bu "Dizelge"de yer alması gerekmez mi? Bir çok'la pek çok da öyle. Ben ayrı yazılmalıdır, diyorum; ama bakın yapı ve kavram bakımından aynı olan bu dil birliklerinden ilki **Ana Yazım Kılavuzu**'nda bitişik yazılmıştır, diğerine ise yer verilmemiştir; demek ki ayrı yazacağız.

Şimdi konuya çözüm getirmeye gelince, bu her şeyden önce meseleye olumlu yaklaşımla sağlanabilir. Bunun için "benim söylediğim doğrudur, senin söylediğin yanlıştır" gibi bir anlayışı bir yana bırakmak lâzımdır. Mesele ilmî ölçüler içinde ele alınmalıdır ve geniş zeminlerde tartışılmalıdır. Bunu TDK'nun bir **ilim kurulu** üyesi, **Kılavuz Komisyonu**'nun da şu andaki başkanı olarak söylüyorum. Konu sadece ku-

rum içinde değil, kurum dışında ilgililerin de katılmasıyla düzenlenecek bir forumda tartışılmalıdır. Bu yazılı olabilir, sözlü tartışmalar şeklinde olabilir. Bu, her şeyden önce geniş ölçüde varılan sonuçlara katılmayı sağlayacaktır. Şimdi katılma sağlanamıyor, bu kılavuzlar veya demin söylediğiniz gibi bazı ansiklopediler kılavuz da olmadan tayin ettikleri esaslara göre bir takım uygulamalar yapıyorlar ki, bu meseleyi daha da çözümsüz ve karmaşık hale getiriyor. Geniş çapta katılmayı, uymayı sağlayacak sonuçlar elde etmenin yolu zannederim budur. Bir de konu dağıtılıyor kanaatindeyim.

Konuya her şeyden önce dilcilerin, ilim adamlarının, dille uğraşan kişilerin konusu olarak bakılmalı, onların gösterdiği çözümlere itibar edilmelidir kanaatindeyim. Çünkü şöyle bir hava da var Türkiye'de: "Konuyu ben de bilirim, ben de kendime göre bir imlâ düzeni tutturur onu da uygulayabilirim. Bana göre bu doğrudur." Şimdi "**bana göre bu doğrudur**" diyenlerin **niçin** doğru olduğunun ilmî delillerini göstermeleri lâzımdır. Şu anda böyle ilmî zemine oturtulmuş bir tartışma yok. Doğrudan doğruya bir takım inatlaşmalar dolayısıyla onun getirdiği neticede olumsuz bir takım sonuçlar var.

Ben temel olarak çözümü bunda görüyorum. Yani geniş zeminde ve ilmî ölçüler içinde tartışma ve onun getireceği, herkesin uyabileceği ciddi bir takım çözüm yolları.

☐ **Peki efendim şimdi herhangi bir okur, bilim adamı, yazar ya da öğrenci olarak üç ayrı otoritenin hazırladığı üç ayrı kılavuzdan -yakın dönem içinde- ben hangisini esas almak durumundayım? Çünkü bu tam bir açmaz...**

☐ Şimdi üç kılavuzu seçerken, zannediyorum kişilerin kılavuzlara yönelişini sağlayan bir takım ön yargıları da oluyor. Biz kılavuzları vitrine koysak her halde hiç kimse kalkıp kitapçı dükkânına iyi bir kapağı olan, iyi bir kâğıda basılmış, albenisi olan kılavuzu seçmek gibi bir düşünceyle girmez. İşte benim asıl söylemek istediğim de budur: Konu, konuyla ilgilenenlerin katılacağı forumlarda ele alınmadığı, geniş ölçüde tartışılmadığı için adeta şahsî bir takım görüşleri aksettiren kitaplar durumundadır. Bu bakımdan, öyle zannediyorum ki, kılavuzları yazanların şahsına duyulan sempatiler bile o kılavuzu alıp kullanmayı benimsemeyi kişilere yol olarak gerçekten seçtirebiliyor. Bu açıdan ben kılavuz yapan bir kişi olarak, açık söylüyorum: Rektörlük, İstanbul Üniversitesi mensuplarına imlâ konusunda kurslar yapılmasını istedi ve beni görevlendirdi. Ben bu konuda yaptığım derslerde -belki çoğu kılavuzum olduğunu bilmiyordu- hiç bir şekilde kendi kılavuzumu tavsiye edemeyeceğimi, son çıkan kılavuz olarak benim kılavuzumun farklılıklar taşıdığını ve bunların henüz teklifler halinde bulunduğunu söyledim. Alışılageleni değiştirmeyi hiç bir zaman düşünmediğimi, çünkü imlâda az önce de ifade ettiğim gibi meydana gelebilecek değişikliklerin neticede dildeki değişmelere, bozulmalara yol açtığını, eğitim birliğini, dil birliğini vs.; dil birliği millî birliğin bir parçası olduğuna göre meseleyi oraya kadar götüren ciddi bir boyutu olduğunu söyledim.

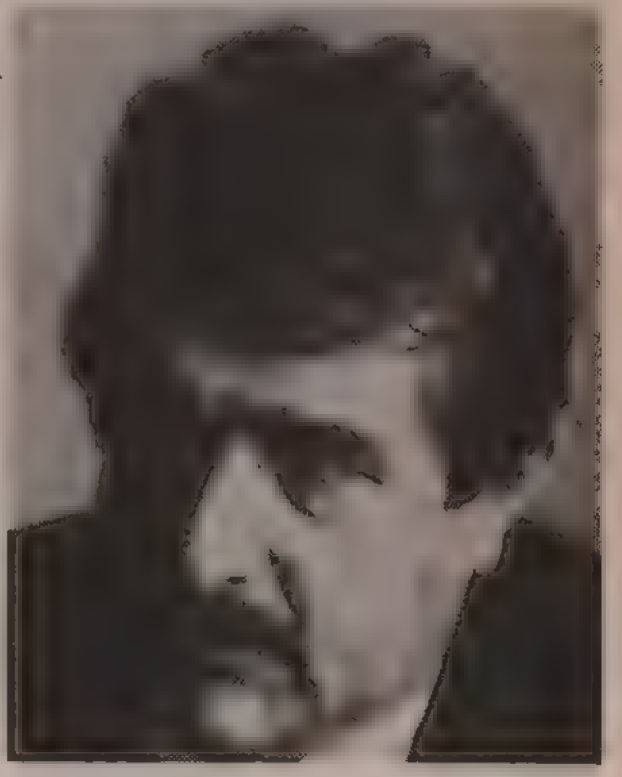
Şimdi benim ikinci bir tutumum olmuştur. Ben **Tercüman** gazetesinde bir sözlük yaptım: Türkçe sözlük. Şimdiki TDK yeni faaliyete geçmişken ben oranın bilim kurulu üyesi olduğum halde eski TDK'nun imlâ kılavuzu eseslarını uyguladım. Çünkü kurum henüz kılavuz yapmamıştı ve ne ölçüde değişiklik yapacağı bilinmiyordu.

O sıralarda bir yenilik olsun düşüncesini hiç benimsemediğim ve imlâda sık sık değiştirmenin de dilde bozulmalara yol açtığına inandığım için bütün esasları oradan uygulamıştım. Ama ben demin de izah ettiğim gibi, özellikle birleşik kelimelerin yazılışında çok ısrarlıydım. Onun çok ciddi ilmî sebepleri vardır çünkü. Bunları kılavuzumda yazmadım. Kılavuz, adı üstünde, herkese yol gösterecek, kolayca faydalanılması için hazırlanan bir eserdir. Orada kalkıp da koyduğumuz bir kuralın uzun uzun ilmî esaslarını, sebeplerini açıklamanız yersiz olur. Bunları ben yazamamışımdır ve bunların tartışılacağı bir forum da düzenlenmediği için karşı görüşte olanlarla da hiç bir zaman tartışamamışımdır. Onun için ısrarla çözümü bunda görürüm: İlgilenenlerin, basının, Millî Eğitim Bakanlığı ve üniversitelerin temsilci gönderdiği, yazarların da katıldığı geniş bir tartışma ile sonuca varma.

Bir de imlâ ortaya geldiği zaman konu, 'şu kelimeyi bitişik mi ayrı mı yazalım, nispet "i"si dediğimiz harfe "^" koyalım mı koymayalım mı, "l"yi ince okutmak için "l"den sonra yine bir inceltme işareti koyalım mı koymayalım mı?' gibi bir kaç konu etrafında dönüp duruyor. Ama onun yanı başında Türkçe'de bir noktalama sistemi vardır. Bu imlâ kılavuzlarının bunlardan söz eden sayfalarına zannederim hiç kimse göz atmaz. Basında da son yıllarda bu konuda olumsuz bir gelişme var. Bazı büyük gazetelerde özellikle bir virgül düşkünlüğü, merakı başladı. Bu nereden çıktı? Araştırdım. Baktım ki, eski kılavuzlarda da bu yenisinde de -şimdi tam hatırlamıyorum ama- "**kısa cümlelerde veya uzun cümlelerde failden sonra virgül konur**" gibi bir kuralın konması sebep oluyor. Eskiden belki yazarlarımız bir cümlenin failini hemen belirleyebilecek bir bilgi seviyesindeydi. Şimdi en büyük gazetelerde bile tashih servisinde çalışanların hiç biri faili bilmiyor ki! Cümlede zarftan, yer tamlayıcısı dediğimiz unsurdan sonra yani her türlü unsurdan sonra hemen bir virgül konuyor. Manşete çekilen üç kelimelik bir cümlede dahi bakıyorsunuz koca koca virgüller.

Bunlar da çok önemli. Bunların da üzerinde durmak lâzım.

Sonuç olarak bu günkü durumda "bu üç kılavuzdan birini tavsiye et" deseniz birini de edemem. Çünkü siz birine uyduğunuz zaman ona uymayanlar var. Dolayısıyla iki başlı üç başlı bir durum sürüp gidecekir. ☐



"Konuya her şeyden önce dilcilerin, ilim adamlarının, dille uğraşan kişilerin konusu olarak bakılmalı, onların gösterdiği çözümlere itibar edilmelidir kanaatindeyim."

ERICH FRIED

Türkçesi: Serol Teber

K RL MARX 1983

kuşkulanırsam eğer
Onun söylediği,
en sevdiği
"İnsan her şeyden kuşku duymalıdır"
sözünden
izlerim onu o zaman

Ve nasıl eskiyebilir bu söz
"özgür gelişmesi
herkesin tek tek
koşulludur
özgür gelişmesiyle herkesin"?

Eskiyen
öğrenicilerinin
böylesi sözleri
sürekli unutmalarıdır

Öğretisi
korudu geçerliliğini
bu kadar uzun süre
umduğundan fazla onun

Yapıtlarına öldü demeleri
ve nedenleri
öldü demelerinin
kanıtlar yalnızca
ne denli yaşadığını onların

Ve inananlar körükörüne,
gerçekliğini her sözün
çalışanlar kanıtlamaya,
kanıtlıyorlar gerçekte,
Onun ne denli haklı olduğunu,
(ve nasıl haksız)
söylerken alayla:
"Ben bir Marksist değilim"*

** E.Fried, bu dizeyi, Marx'ın söylediği gibi, Fransızca "Je ne suis pas un Marxiste" yazmıştır.*

Selçuk Baran

Pisacco, litografi

N.... için,

İncecik bedenini, ağır bir yük gibi taşıdığını, küçük çevik ayakları bilmiyordu anlaşılan. Öyle, sessizce koşuyor, bir yaban hayvanının içgüdüsüyle sağı solu, gölgeleri kolluyordu. Korkusunu biraz olsun bastırabilmek için, önü sıra kaçışan çöl hayvanları, yuvalarına doğru kanat çırpan kuşlar düşledi. Karanlığın insafsız yüreğini yumuşatmak için de, batı yakasına günbatımının kızıllığını yaydı. Ceylan sürüleri, boz renklerini karaya dönüştürerek görkemle geçip gittiler.

Genç kadın yüreklendi. Giriş kapısından sessizce süzülüp geçti; nöbetçiye yakalanmadı.

Sonra az ilerdeki otobüs durağına koştu. Artık sağı solu, gölgeleri, ışıkları kollamasına gerek yoktu. Özgürdü. Gene de yüreğinden kopan sevinç çığlığını, avuçlarıyla bastırdı. Durakta -ne şans amal - bir otobüs durmaktaydı. Hemen içeri girdi. Sürücüden başka kimsecikler yoktu otobüste.

"Biletim yok," dedi özür dileyerek.

"Farketmez," dedi sürücü.

Genç kadın, teşekkür ederek kapının hemen yanındaki yere oturdu. Sürücü kapıları kapattı, otobüs yola koyuldu. Genç kadın oturduğu yerden sürücünün kalın, yapılı sırtını, geniş omuzlarını gördü, nedense içine tatlı bir güven duygusu yayıldı.

"Hastanız nasıl?" diye sordu sürücü.

"Efendim?"

"Refakatçi olduğunuzu sanmıştım da... Sizi hastanenin kapısından çıkarken görünce..."

"Oda çok kalabalıktı, ben de bu yüzden..."

"Nasıl yani? Bu saatte mi?"

"Matruşkalar'ı bilir misiniz? Hani şu Rus bebekleri. İç içedirler. Birini açarsınız, içinden bir başkası çıkar. Onun içinden de bir başkası: Ninoçka, Anuşka, Petruşka, Maşenka... Hepsi bütün odayı doldurıiverdiler, o küçük hastane odasını... Aslında şöyle bir şey: Onların hepsi bendim. Bilmem anlatabiliyor muyum?"

"Yabancı adlar kafamı karıştırır hep. Ama zararı yok, siz gene de anlatın."

"Giysilerini mora boyadım. Hepsi ben olduğuma göre giysilerimin rengini seçmek hakkım değil mi?"

"...."

"Matruşka'yı hercai moruna, Ninoçka'yı kardelen moruna, Anuşka'yı mürdüm moruna, Petruşka'yı leylak moruna boyadım. Ama Maşenka'yı açmadım."

"Neden?"

"Çünkü içinden başka bebek çıkmayabilirdi. O zaman ben... ben yok olurdum. Belki yok olmam o kadar önemli değildir, gene de korktum işte."

Otobüs ışıksız yollarda hızla ilerliyordu.

"Nereye gidiyoruz?" diye sordu genç kadın. "Duraklarda da durmuyorsunuz!"

"Duraklarda yolcu yok ki. Gecenin çok ilerlemiş bir saati. Bu son otobüs. Bu seferi genellikle yolcusuz yaparım ben. Bu gece siz bindiniz her nasılsa. Vakit böyle geç olunca da hanımefendi, sizi evinize bırakayım, dedim."

"Evimi nerden biliyorsunuz?"

"Diyelim ki, o açmadığınız bebeğin içindekiyim ben. Bu kez bir erkek olması şaşırtır mıydı sizi? Ama beni mora boyayamazsınız. Sürücüyüm ben. Bu giysiyle işbaşı yapmak zorundayım."

Evimin yolu değil ki burası...

"Beni nereye götürüyorsunuz?"

"Nereye isterseniz oraya. Yeter ki, bir kıyıcık olsun."

2.

Kıyı yok. Çünkü ben kıyıları hiç sevmedim, ufuk çizgilerini sevmedim. Ufka, kıyılara, bir ağacın köklerine, birtakım törenlere; başlangıcın, bitiş anlamına geldiği hiçbir şeye bakmayı sevmedim.

Ben ürkek, küçük, aptal tavşan (kocam, beni neden hep 'tavşanım' diye sevdi ki) ölüm dendi mi dona kalırdım.

Renklerden moru sevdim, Alice Walker'a özendiğimden değil. En güzel hercailerin, kır menekşelerinin, leylakların mor olduklarını bildim bilell sevdim moru. Mor bir giysi edinecek param olmadı. Morların en görkemlisini giyinip salınmalıydım çünkü; mora görkem yaraşır. Ama gözkapaklarımı, dudaklarımı mora boyadım. Salı pazarından mor boncuklar, mor rugan pabuçlar aldım. Mor yemeniler bağladım, başıma, boynuma, belime. Yakıştığını söylediler.

Neden mor, diye sordu *O*, bütün çirkinliği, soğukluğu, anlayışsızlığıyla. Başımıza musallat ettiğimiz herhangi bir budala olan *O*.. Aykırılıklar, ayrıksılıklar, türlü fanteziler kocamı çeker hep (belki bu yüzden bana olan aşkı sönmedi hiç); işte *O* (kocam, sözümona yoksulluğun acısını türküleştirdiğini sandığı bu adama sanki tutkundu), bana bunları söyledi.

Moru seviyorum, dedim başkaldırır gibi.

Nedenini açıkla, diye buyurdu *Üstat Acıçeken*.

Acıların ama her türden acının varlığını sezinleyip hiçbir zaman duymamak, duyamamak gibi bir ayrıcalığı vardı (sanki beynindeki acıyı algılama noktası bir operasyonla susturulmuştu); bir de yaşı: Elli mi, altmış mı, farketmez; biz öyle genç ve öyle güzeldik ki, bizim için *O*, yüz yaşında bir iskelet döküntüsü olabilirdi ancak.

Kocam da, nedenini açıkla, diye buyurdu.

Çok uğraştım, o *Acıçekme Sürgünü Bozuntusu* istedi diye değil, kocam için, sevdiğim adam için. Ama açıklayamadım.

Acının büyüsü onları dar bir odaya kilitliyordu.

Ben kilitlenmek istemiyordum.

Açın bütün kapıları, duvarları yıkın, sizi kuşatacaksa bir gökkuşağı kuşatsın! Yemyeşil tepelerde türküler söyleyin, özgürlük türküleri!.. Eğer özgürlük üzerine hiçbir türkü söylenmeyecekse... eğer özgürlük çayırları aşamazsa... o.zaman, işte o zaman!

"Bana bir içki koy," dedim kocama, "içinde mor üzüm taneleri de olsun."

"İçkimiz yok, biliyorsun."

"Git, al öyleyse. Bugün benim doğum günüm. Gerçi sen unuttun ama olsun. Bugün benim doğum günüm. Bugün ben doğdum, ben. Adım ne olursa olsun, ben kim olursam olayım, bugün dünyaya geldim. Hem onurla taşıyacağım bir adım da var: Neylan adında biriyim ben, Neylan adında bir kadınım. Soyadıma boşver. Paran yoksa, git hesaba yazdırt, yeterince içki al bana. Sonra balık yumurtası, rokfor peyniri, karides de istiyorum. Mor renkli bir giysi de al, ipekten olsun. İpekli bir giysiyi hak ettim ben. Ben bir

insan olarak, bir kadın, güzel bir kadın, donanımlı bir kadın olarak, o, dünyada eşi benzeri olmayan mor ipekli giysiyi hak ettim."

Kocam süklüm püklüm çıktı kapıdan. Ne kadar şaşırdım. Benim gibi karısı olan bir erkek süklüm püklüm olmamalı. Hayır, bir özelliğim olup olmaması konusunu tartışmıyorum. Her kadın özel olmalı, her insan, her erkek özel olmalı. İki şişe içkiyi, yılda bir, güzel bir giysiyi, gönlünün çektiği bir giysiyi hak etmeli.

Uçuşan düşleri, kahramanca kazanılmış rütbeleri ve hayatın birdenbire anlaşılıvermiş duygu, düşünce patlamalarını kastetmiyoruz. Çok yalın ve önemsiz şeyler istiyoruz. Giysim ipek değil, bez de olabilir; yeter ki moru, gönülçelen cinsten olsun, benim gönlümü çelen cinsten. Çünkü başkalarının gönlünü çelmek gibi bir kaygım yok, olmadı hiç.

O, geldi ve moru sordu. *O* geldi ve ölümü sordu. Ölüm nerede, dedi, ölüm var mıdır senin yaşında. Öyle gençsin ki...

Ölümü düşünmeyecek bir yaşta olduğum için suçluydum. *O*, hasta ve ölüme yakın yaşta olduğu için dokunulmazlığından yararlanıyordu. Ölüm, dedi hiç susmadan, ölüm... ölüm... ölüm...

Bana yaşamdan söz edecek olan sen nerelerdeydin o saatlerde? Neredeydin, neredeydin, neredeydin?

Moru en çok istediğim bir gündü. Gri eteğimin üzerine kara bir kazak giydim. Boynuma ucuz mor boncuklarımı, mor yemenimi doladım. Mor rugan pabuçlarımı giydim (onarımcıdan yeni almıştım). Göz kapaklarıma morlar çektim. Ve bir kucak mor patla sana geldim. Dudaklarımı öptün, ellerini saçlarımda gezdirdin. Güzelsin, dedin, çılgın seni, ne kadar da güzelsin! Ben yalnızca güldüm.

Getirdiğim çiçekleri cam bir vazoya koydum. Çiçekler, sapları suya değer değmez soluverdiler, öldüler. Dilim tutuldu, senin de... Sonra hiç konuşmadık.

İkimiz de o mor çiçeklerin ölümünde, benim ölümümü görmüştük çünkü.

Sen elbette istemezdin ama ben de ölüp gitmeyi hiç istemezdim doğrusu, bu yazgıyı istemezdim. O günden sonra ölümün bir yazgı oldu benim için.

Kocam içkilerle gelmişti; ama mor ipekli giysiyi alamamıştı, çünkü parası yoktu. (Annesinden ödünç alamaz mıydı? Öleceğimi bilse alırdı, şimdi ne diye çocuğun günahına girmeli?) Ben zaten mor boncuklarımı takmış, mor yemenimi omuzlarıma atmıştım. Kocam, içkilerimizi yenilemek için mutfağa gitti. Mutfakla balkon arasında bir oda ve bir koridor var, biliyorsun. Yani düşünecek kadar uzun zamanım vardı. Üçüncü kadehi de içmeli miydim? İçki ziyan etmeyi sevmem. Ama ufuk kızardı, belki de tam zamanıdır.

Bir tek şey kafamı kurcalıyor: Daha önce hiç ölmedim; acaba ölüm soğuk mudur sahiden, karanlık mıdır? Bilmiyorum, göreceğiz.

Terliklerimi çıkarttım. Bir bacağımı balkon parmaklığından aşırıp kenardaki ince çıkıntıya bastım, sonra öteki bacağımı kaldırdım.

Ulaşacağım bir kıyı, varacağım ufuk çizgisi yok artık. Kendi ölüm törenimden başka tören bilmeyeceğim. O da, lütfen, yeterince kısa olsun.

Bir an önce unutun beni. Tek istediğim, bir zamanlar yaşamış olduğumu unutmak. Eğer dostumsanız, yardım edin, bir zamanlar yaşamış olduğumu unutturun bana. □

Picasso litografi

7. ULUSLARARASI İSTANBUL SİNEMA GÜNLERİ

UFUKTAKİ SİNEMA ŞÖLENİ

Samih Rifat

Her yıl, ilkyazla birlikte İstanbullu sinemaseverlerin yaşamına renk ve canlılık getiren Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nin yedincisi bu yıl da 4-17 Nisan günleri arasında yapılacak. Bu iki haftalık süre içinde, bir sinema fırtınası kasıp kavuracak İstanbul'u. Yedi ayrı sinema salonunda, hepsi de özenle seçilmiş, yaklaşık yüz yirmi film gösterilecek. Sinemaseverler bir salondan öbürüne koşup duracaklar. Seçme, karar verme, bilet bulma sıkıntıları yaşanacak. Arkadan tartışmalar gelecek. O film mi daha iyiydi bu mu? Hangi Tarkovski'yi daha çok sevdiniz? Bu akşam iki önemli film var; hangisine gitmeli?.. Bir çalkantı, bir hay huy ki sorma gitsin!

Kendimi bildim bileli, bu ülkeden gelip geçen nitelikli sanat olaylarının azlığından yakınmışımdır. Çok değil on onbeş yıl öncesine kadar, önemli bir müzikçi gelse de dinlesek, iyi bir film gelse de görsek diye boşuna bekler dururduk. Dünya sanatı az ve gecikmeli ulaşırdı ülkemize. Oysa son yıllarda bu yazgı değişti. İstanbul'dan başlayarak yıldan yıla zenginleşen ve başka kentlere de sıçrayan sanat şenlikleriyle kültür dünyamız gelişti, renklendi, canlandı. Bir zamanlar hayal bile edilmeyen bolluklara ulaşıldı. Ve şimdilerde, örneğin Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'ne yöneltilen başlıca eleştiri -ki oldukça haklı bir eleştiri-, bu şenliğin fazla "zengin" oluşu. Kısa bir süreye sıkıştırılmış, yüzü aşkın film gösterisiyle sinema dostlarını şaşkına çevirmesi, giderek sinirlendirmesi. Doğrusunu isterseniz o günlerin bitmez tükenmez koşmacasından ben de çok rahatsız oluyorum. Ama ne olursa olsun bu bolluk iyi bir bolluk, bulunmaz bir bolluk. Hele kıtlık yıllarının tadını bilenler için!

Bu yılın Sinema Günleri, geleneksel **Uluslararası Film Yarışması** ve **Türk Sineması 87-88/Ulusal Yarışma**'nın yanı sıra on ayrı gösterim bölümünden oluşuyor: **Sinema Sinemaya Bakıyor, Uyarlamalar, Bir Avrupa Sinemasına Doğru, Ustalara Saygı, Dünya Festivallerinden, Dünya Sinemasına Bir Bakış, Kadın Gözüyle, Bir Ülke-Bir Sinema: Fransa, Canlandırma Sineması** ve **Türk Belgeselleri.** Hepsinde de sayısız ünlü sanatçı, sayısız önemli film, sayısız ilginç sürpriz... Son yılların en önemli ödüllerini almış, Cannes'da, Berlin'de, Venedik'te, Locarno'da, Valladoid'de yarışmış başyapıtlar. Gösterileri izleyecek tartışmalar; yönetmenlerle söyleşiler.. Şenlik programını gözden geçirirken inanın başım döndü. Oturdum "mutlaka görmeliyim" dediğim filmleri saydım. Yaklaşık elli film tuttu. Günde ortalama dört film... Olacak iş değil! Haydi zamanını buldunuz diyelim. İnsan günde dört filmi nasıl algılar, nasıl tadını alır? Bırakın dördü, söz konusu önemli sanat yapıtları olunca, üç, iki bile fazla gelebilir. Demek ki bu iş bir seçme sorunu. Zor bir seçim olacak, biliyorum. Ama zorunlu bir seçim. Ve herkes kendi beğenisine göre, bu seçimi -olabildiğince doğru- yapmalı. Birinci haftanın sonunda havlu atmak ya da tatlılarla tuzluları birbirine karıştırmak istemiyorsa...

ALTIN LALE VE ECZACIBAŞI ÖDÜLÜ

Önce yarışmalardan söz edelim biraz. İki yarışmanın da seçici kurulları henüz belli olmadı. Yalnızca Ulusal Yarışma'nın ön jürisi belirlenmiş durumda. Uluslararası Yarışma'da on beş film yarışacak. (Filmlerin adlarını saymak istemiyorum; nasıl olsa bu yazıyı okuduğunuzda, bütün bölümler için kesin programlar belirlenmiş ve yayınlanmış olacak). Benim özel olarak merak ettiklerim Nikolai **Burlayev**'in **Lermontov**'u (Burlayev'i **Tarkovski**'nin **İvan'ın Çocukluğu**'nda ve **Andrei Rublev**'de, oyuncu olarak da izleyeceğiz), **Cox**'un **Vincent**'ı ve yarışma dışı gösterilecek olan İsveçli ünlü oyuncu ve yönetmen **Mai Zetterling**'in **Amorosa**'sıyla **Panfilov**'un **Tbema**'sı. 1987 Berlin Film Festivali Büyük Ödülü'nü alan bu sonuncu film, Sinema Günleri'nin en ilginç sürprizlerinden biri. **Elden Kıral**'ın, şu sıralar Berlin Festivali'nde yarışan **Av Zamanı**'nı da bu bölümde ve yarışma dışında izleyebileceğiz.

Uluslararası Yarışma'ya Türkiye adına **Yavuz Turgul**'un **Muhsin Bey**'i ve **Şahin Kaygun**'un **Dolunay**'ı katılıyor. Bu sonuncu filmin yarışmaya seçilmesinin küçük bir de öyküsü var. Dolunay önce Ulusal Yarışma'ya gönderil-

Tema/Gleb Panfilov

mişti. Filmi seyreden ön jüri, "tema açısından" Uluslararası Yarışma'ya uygun buldu ve Sinama Günleri Düzenleme Kurulu'na önerdi. Öneri kabul edildi ve şimdi Dolunay, Muhsin Bey'le birlikte Türkiye'yi temsil edecek; Altın Lale için yarışacak.

Uluslararası yarışmanın yanı sıra yapılan **Türk Sineması 87-88 Ulusal Yarışma**'ya da yirmi sekiz film başvurmuş. Bu filmler, Sungu Çapan, Atilla Dorsay ve Gani Turanlı'dan oluşan bir ön jüri tarafından değerlendirilecek ve yarışmaya seçilecek yapıtlar, Şubat ayı ortalarında açıklanmış olacak. Uluslararası yarışmanın ünlü **Altın Lale**'sine karşılık ulusal yarışmanın, adı daha az bilinen bir ödülü var: **Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Türk Filmi Ödülü.** Bu ödülü kim alır? Doğrusu kestiremiyorum ama sanırım ön jüri uygulaması, kaçınılmaz olarak (Antalya'da olduğu gibi) bazı eleştirileri de birlikte getirecek. Bakalım!.. Bir şey söylemek için şimdilik çok erken.

Sinema Sinemaya Bakıyor bölümü, sinema sanatını konu alan, çoğu belgesel nitelikte, ona yakın filmden oluşuyor. Tunus'lu yönetmen **Ferid Bougbedir**'in Arap ve Afrika sinemaları üstüne yaptığı iki film, **Agnés Varda**'nın Fransız Sinematek'ini ve ünlü sinema salonlarını anlatan **Ne Güzel Merdivenlerin Var**'ı, **Ronald Holloway**'in **Klimov**'u, ünlü eleştirmen ve sinema yazarı **Michel Ciment**'ın **Elia Kazan, Bir Yabancı** adlı filmi ve **Jeanne Moreau**'nun **Lilian Gish, Bir Portre**'si bu bölümün ilginç yapıtları.

Uyarlamalar bölümündeki filmlerin hiçbiri (TRT'de izlediğimiz Ateşten Günler'in sinema versiyonu dışında) kaçırılmamalı. **Attenborough**'un **Özgürlük Çılığı, Fabri**'nin **Requiem**'i, **Schloendorff**'un **Yaşlı Adamlar Topluluğu, Wajda**'nın **Aşk Kazaları Günlüğü, Yusuf Şabin**'in **Dalida**'lı Andrée Chédid uyarlaması **Altıncı Gün.** Hepsi de önemli ustaların, bir daha kolay kolay (büyük ekranda) görülemeyecek filmleri.

ŞENLİK İÇİNDE ŞENLİK: ABULADZADE, TARKOVSKİ, SCOLA, TAVIANI KARDEŞLER

Olağanüstü zengin bir diziyle karşımıza gelen **Ustalara Saygı** bölümünün iki ustası Sovyetler'den, ikisi de İtalya'dan. **Tengiz Abuladzade, "glasnost"tan sonra Batı'mn (ve Sovyetler'in) keşfettiği sanatçılardan biri. Paradjanov** ve **Loseliani**'den sonra Avrupa ülkelerini fetheden üçüncü büyük Gürcü yönetmenin ünlü üçlemesi **Yakarış, Dilek Ağacı** ve **Pişmanlık**'ı bir arada görmek sanırım büyük bir keyif olacak.

Tarkovski'ye gelince... Son yıllarda gerçek bir efsane haline gelen ve genç yaşında, en üretken döneminde yitirdiğimiz bu büyük sanatçı, daha önce ülkemizde gösterilen **Nostalghia** dışındaki tüm filmleriyle çıkıyor karşımıza. **İvan'ın Çocukluğu, Andrei Rublev, Solaris, Ayna** ve **Kurban**; neredeyse dinsel bir heyecanla sinemaya adanmış bir yaşamın, heyecan verici ürünleri. Kimi seyirciye sıkıcı ve ağır gelebilen (Nostalghia, aydınlarımız arasında tam bir bölünmeye neden olmuştu), ama bir kez tadına vardınız mı alabildiğine yoğun, alabildiğine derinlikli bir ozandır Tarkovski. Bu filmleri görmeyi düşünenler, yönetmenin ülkemizde de yayınlanan **Mühürlenmiş Zaman** adlı yapıtını da mutlaka okumalılar. Böylece Tarkovski'nin karmaşık ve heyecan verici dünyasına daha kolay girebilirler. Üçüncü "ustamız" ünlü İtalyan yönetmeni **Ettore Scola.** Geçen yıl **Varennes Gecesi**'yle ve özellikle de **Balo**'yla İstanbullu seyircilerin gönlünü fetheden Scola, bu kez en eskisi 1974, en yenisiyse 1981 yapımı beş filmle katılıyor Sinema Günleri'ne: **Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki, Çirkinler, Kirliler ve Kötüler,**

Mephisto/Zoltan Fabri

Andrei Rublew/Andrei Tarkowsky

Yansımalar/Goran Markoviç

Radyo Günleri/Woody Allen

Özel Bir Gün (Sanırım hem sinemalarda hem de TRT'de gösterilmişti; görmeyenler kaçırmamalı), **Teras** ve **Aşk Tutkusu.** "Tuhaf bir biçimde, hep aynı filmi çekiyormuşum gibi geliyor bana" diyen Scola'nın etkileyici dünyasını oldukça iyi veren bir dizi bu. Bana sorarsanız.

Ustalara Saygı bölümünün dördüncü sırasında Taviani Kardeşler yer alıyor. Türk seyircisi Taviani Kardeşler'i **Babam ve Ustam** ve TRT tarafından da gösterilen **Kaos** filmleriyle tanıyor. Bu yılsa üç filmleri var programda: **Allonsanfan, San Lorenzo Gecesi** ve **Günaydın Babil.** Kimi eleştirmenler **Allonsanfan'ın**, Taviani'lerin en iyi filmi olduğunu söylüyorlar. İtalya tarihine, Napolyon sonrası döneme uzanan, 1974 yapımı bu filmi, 2. Dünya Savaşı İtalya'sını sorgulayan, bir çocuğun saf gözüyle, karmaşık bir döneme bakan **San Lorenzo Gecesi** izliyor. Taviani'lerin son filmi **Günaydın Babil'se** sanırım Sinema Günleri'nin en önemli sürprizlerinden biri.

AVRUPA SİNEMA YILI'NDA BİR AVRUPA SİNEMASINA DOĞRU

1988 yılının Avrupa Sinema Yılı olarak ilan edilmesi nedeniyle, Sinema Günleri'nin programında "Avrupa Sineması" kavramını gündeme getiren bir bölüm ayrılmış ve bu bölüme, çeşitli Avrupa ülkelerinin yaratıcılarını bir araya getiren ortak yapımlar alınmış. Çok önemli ve ilginç yapıtlar var bu bölümde: **Theo Angelopoulos'un Marcello Mastroianni'li Arıcı'sı**, ünlü Portekizli yönetmen **Manuel de Olivera'nın Durumum** adlı filmi, **Nikos Papatakis'**in 1987 Rimini Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü'nü kazanan **Fotoğraf** adlı yapıtı, **Zoltan Fabri'nin Mephisto'su** ve İstanbullu izleyicilerin **Dünyanın Ortası, 2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas** gibi yapıtlarından tanıdıkları İsviçreli yönetmen **Alain Tanner'**in **Hayaletler Vadisi** adlı filmi. **Zülfü Livaneli'nin**, bir Federal Alman - Türkiye ortak yapımı olan **Yer Demir Gök Bakır'ı** da, bu bölümde gösterilecek.

Oldukça yüklü bir bölüm de, on filmlik **Dünya Festivallerinden** bölümü. Benim için bu bölümün en ilginç filmi, Malili yönetmen **Süleyman Cissé'nin** geçtiğimiz aylarda Avrupa kentlerinde gösterime giren ve büyük övgülerle karşılanan **Yeelen** (Işık) adlı yapıtı. Eleştirmenler, Afrika sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Cissé'nin, çöl-

Yeelen (Işık)/Süleyman Cissé

lerin, savanların uçsuz bucaksız mekânını, yakıcı Afrika güneşini, beyazperdeye ustalıkla aktardığını ve bu filmle benzersiz bir ışık şiiri oluşturduğunu söylüyorlar. Filmin önemli bir de ödülü var: 1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü.

Dizinin öbür ilginç filmlerini de sayalım: **Martin Scorsese**'nin 1986 yapımı "kâbus-komedi"si **Geç Saatlerde, Axel Corti**'nin 1987 Şikago Festivali Büyük Ödülü'nü alan **Viyana'ya Hoşgeldiniz** adlı yapıtı; Çin Halk Cumhuriyeti sinemasının dünyaya açılışını simgeleyen ve 1986 Nantes 3 Kıta Festivali Büyük Ödülü'nü alan, **Yan Xueshu**'nun **Vahşi Dağlar'ı; Robert Stone**'un 1987 Valladoid Belgesel Sinema Büyük Ödülü'nü alan **Bikini Radyosu** ve genç Fransız yönetmen **Jean - Jacques Beineix**'in (Ününü ilk filmi **Diva**'ya borçlu) Hollywood'da gerçekleştirdiği **37° 2 Sabah** (Betty Blue).

Yine çok zengin bir bölüm de onaltı filmlik **Dünya Sinemasına Bir Bakış** bölümü. Listenin başında iki ünlü filmiyle sevgili dostumuz **Woody Allen** yer alıyor: **Radyo Günleri** ve **Zelig**'le. Hemen ardından Amerikan sinemasının genç ve çizgi dışı yönetmeni **Jim Jarmusb**'un **İçerdekiler**'i geliyor; Alman yönetmen **Peter Lillentbal**'in **Ozanın Suskunluğu, 1984** (Orwell) filminin unutulmaz yönetmeni **Michal Radford'un Beyaz Yaramazlık** adlı yapıtı, bu bölümün ilginç filmlerinin başlıcaları.

Kadın Gözüyle, Sinema Günleri'nin en hafif tutulmuş bölümü; yalnızca beş filmden oluşuyor. Bu bölümden özellikle görmek istediklerim, Venezüellalı yönetmen **Fina Torres**'in, 1985 Cannes Film Festivali Altın Kamera Ödülü'nü alan **Oriane** adlı yapıtıyla, orta kuşağın ünlü Macar kadın yönetmeni **Marta Meszaros**'un 1984 yapımı **Sevgililerime Günce**'si.

Bir Ülke-Bir Sinema: Fransa bölümü de hayli yüklü bir bölüm ve çok hoş bir sürprizi kapsıyor: **Louis Malle**'in 1987 Venedik Film Festivali Büyük Ödülü'nü kazanan yeni filmi **Hoşçakalın Çocuklar.** Kısa bir süre önce Avrupa kentlerinde gösterime giren ve Malle'in kırk üç yıllık bir anısı üstüne kurduğu film, yönetmenin sanat yaşamında bir doruk noktası olarak nitelendirildi. Fransa bölümünün öbür ilginç filmleri, ülkenin en tartışmalı yönetmenlerinden biri olan **Maurice Pialat**'nın (Geçen yıl Cannes'da Altın Palmiye'yi aldığında yuhalanmıştı) önemli yapıtı **Aşklarımıza** (1983); ünlü usta **Chabrol**'ün 1987 yapımı **Maskeler**'i; **Leos Carax**'ın **Kötü Kan** adlı filmi ve **André Techiné**'nin özgün erotizmiyle ünlü **Randevu**'su.

CANLANDIRMA SİNEMASI VE BELGESELLER

Sinema Günleri'nin programında -geçen yıllarda olduğu gibi- iki de yan bölüm yer alıyor: **Canlandırma Sineması ve Belgeseller.** Canlandırma Sinemasi, Belgeseller'e göre biraz daha zengin tutulmuş. Özellikle yabancı canlandırma filmleri arasında, bu türün en büyük ustalarından **Jiri Trnka, Joy Batchelor ve Bruno Bozzetto**'nun adlarını görmek gerçekten sevindirici. **Trnka** kısa filmleriyle, **Batchelor** 1954 yapımı **Orwell** uyarlaması **Hayvanlar Çiftliği**'yle, **Bozzetto**'ysa 1968 yapımı ünlü Western parodisi **West and Soda**'yla geliyor ekranlara. Türk canlandırma filmleri arasındaysa, eski ve ünlü yapıtlarla (**Amentü Gemisi, Nasreddin Hoca**) bazı yeni yapıtlar birlikte sunuluyor.

Belgeseller bölümündeyse yalnızca Türk sanatçıların ürünleri var. **Mimar**

Dilek Ağacı/ Thengiz Abduladzade

Sinan'a Saygı ve **Eski Evler-Eski Ustalar** dizileriyle **Süha Arın, Bilgin Adalı** ve **Hasan Özgen; Hasret Resimleri** adlı video filmiyle **Nurcan Arca, Son Sesler** adlı video filmiyle de **İsmet Arasan,** bu bölümün az sayıdaki konukları.

Gördüğünüz gibi saymakla bitmiyor!.. Göreceksiniz seyretmekle de bitmeyecek!.. Ama nereden bakarsanız bakın, ufukta çok parlak bir sinema şöleni görünüyor. Fırtına gibi geçecek ama kolay kolay unutulmayacak bir şenlik... Bana sorarsanız şimdiden hazırlığa başlamak gerek. Zorlu bir yarış, yaman bir maraton olacak 7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri! □

Sinema Günleri Rezervasyon Programı

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 4-17 Nisan 1988 tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri programı ve rezervasyon formları, 10 Mart 1988 tarihinden itibaren Beyoğlu'nda Lale, Dünya, Emek, Sinepop; Taksim'de AKM; Osmanbey'de Gazi; Kadıköy'de Moda sinemaları gişelerinden dağıtılmaya başlanacak.
Önceden doldurulacak rezervasyon formları 14-19 Mart tarihlerinde 10.00-17.30 saatleri arasında AKM gişesinde toplanacaktır.
Toplu bilet satışı, 23 Mart Çarşamba günü saat 10.00'da AKM ön fuayesinde başlatılacak, bilet satışı üç gün sürüp 26 Mart Cumartesi saat 17.30'da sona erecektir.
Biletler 2000 TL.'dir.

7.Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nin ödüllü filmleri

Tema/Gleb Panfilov (1987 Berlin Film Festivali Büyük Ödülü)
Hoşçakalın Çocuklar/Louis Malle (1987 Venedik Film Fest. Büyük Ödülü)
Kurban/Andrei Tarkovski (1986 Cannes Film Fest. Jüri Özel Ödülü ve Fipressci Ödülü/1986 Valladolid Büyük Ödülü)
Erkekeler/Doris Dörrie (1986 Vevey Güldürü Filmleri Fest. Büyük Ödülü)
Vahşi Dağlar/Yan Xueshu (1986 Nantes 3 Kıta Festivali Büyük Ödülü)
Oriane/Fina Torres (1985 Cannes Film Fest. Altın Kamera Ödülü)
Ağıt/Zoltan Fabri (1982 Berlin Film Festivali Gümüş Ayı Ödülü)
Bir Varmış, Bir Yokmuş/Gyula Gazdag (1987 Locarno Bronz Leopar Ödülü/1987 Sitges Fantastik Filmler Fest. Büyük Ödülü)
Kralın Soytarısı/Jose A.Morals (1987 Locarno Altın Leopar Ödülü)
Bikini Radyosu/Robert Stone (1987 Valladolid Belgesel Sinema Büyük Ödülü)
Özgeçmiş/Pavel Koutsky (1987 Berlin Kısa Film Büyük Ödülü)
Kötü Kan/Leos Carax (1986 Louis Delluc Ödülü)
Fotoğraf/Nicos Papatakis (1987 Rimini Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü)
Viyana'ya Hoşgeldin/Axel Corti (1987 Şikago Festivali Büyük Ödülü)
Nisan Ayları Öldürücüdür/Laurent Heynemann (1987 Cattolica Gizemli Filmler Festivali Büyük Ödülü)
Sevgililerime Günce/Marta Meszaros (1987 Berlin Film Festivali Gümüş Ayı Ödülü)
Pişmanlık/Tengiz Abuladze (1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü)
Hanımefendiye Uzun Ömürler/Ermanno Olmi (1987 Venedik Festivali Fipressci Ödülü)
Işık/Süleyman Cissé (1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü)

Altın Lale Uluslararası Film Yarışması

Lermontov/Nikolai Burlayev	SSCB
Vincent/Paul Cox	AVUSTRALYA
Şafak Vakti Çatılar/Janos Dömölky	MACARİSTAN
Ak Yeleli Aslan/Jaromil Jires	ÇEKOSLOVAKYA
Deshima/Beat Kuert	İSVİÇRE
Atayurdu/Ken Loach	İNG.-F.ALM.-FR.
Yansımalar/Goran Markoviç	YUGOSLAVYA-İNG.
Madrit/Basilio Martin Patino	İSPANYA
Hollywood Treni/Radoslaw Piwowarski	POLONYA
Deniz Kızlarının Şarkısını Duydum/P.Rozema	KANADA
Öne Kaydırma/Jean-Charles Tacchella	FRANSA
Muhsin Bey/Yavuz Turgul	TÜRKİYE
Moa/Andres Wahlgren	İSVEÇ
Kuğunun Şarkısı/Zhang Zeming	ÇİN H.C.
Gelecek Yılın Olayları/Samir Zikra	SURİYE
Dolunay/Şahin Kaygun	TÜRKİYE

ELEM KLIMOV SİNEMASI:

SEVGİNİN PAYLAŞILDIĞI HER YER KUTSAL BİR TAPINAKTIR

Sevil Kutlar

Ne güzel, çağ atlatan bilet paralarıyla bile olsa, çağdaş sinemanın ürünlerini izlemek olanağını buluyoruz, yönetmenlerimizin filimleri dünya sinemasında kendilerinden söz ettiriyorlar. Buna karşın sinema eleştirisi alanı yıllardır kısırlığını koruyor. Eleştiri, sanatın büyülü ormanına açılan ve orada bakıp da göremediğimiz nice güzelliği aydınlatan bir penceredir. Oysa televizyon ve teknoloji çağına ayak uydurduğundan olacak, sinema eleştirisi yalnızca iki çarpık işlevi yerine getirir oldu. Biri giriş kartının üzerine "İzlenebilir" damgasını vurmak, diğeri de baştan savma konu özeti vermek. Eleştirinin işlevi hiç kuşkusuz ne izleme fetvası vermek, ne de Türkçe izleyeceğimiz bir filmin konusunu önceden özetlemektir.

Elem Klimov ve **Elveda** ile ilgili olarak yalnızca glasnost'tan söz edildi. Böylelikle Sovyetler'in ne denli tutucu bir sanat anlayışına sahip oldukları konusunda bir kez daha aydınlatılmış olduk. **Gel ve Gör** hakkında yazılan tek şey, Nazi aleyhtarı bir savaş filmi olduğuydu. Sovyet sineması uzun yıllar II. Dünya Savaşı'nı konu alan gerçekçi filimler yaptı. ilk akla gelen, Elem Klimov'un artık kabak tadı vermiş bu geleneğe bir yenisini ekleyerek, yöneticilerin onayına sığınıp, ucuza bir ödül kazanmış olmasıydı.

Bunlar **Gel ve Gör**'ü izlemeden önceki önyargılarımdı ama bana öyle geliyor ki, bugün bile filmi izleyenelerin çoğu, sıradan olmasa bile çarpıcı bir savaş filmi diye yargılarını vererek, "Görülmüştür" damgasını basıp, filmi bir yana atıyorlar. **Elveda**'yı izleyenlerin yargısı da bundan iyi değil.. Genellikle yönetmen kötü biçimde kendini tekrarlamış diye düşünüyorlar. Yargı yanlış ama izlenim doğru çünkü her iki filimde de bize ulaşan, konunun ardında Elem Klimov'un görüntü ile iç içe dokuduğu kendi gerçeğidir. Sinema bir konunun görüntülenmesi değildir. Nasıl bir ressamın, ya da yazarın yapıtlarının ardında bize ulaşan bir kişiliği varsa, bir yönetmenin de filimleri aracılığıyla bize iletmek istediği düşünceleri vardır. Kendine özgü bir sinema dili yaratacak denli güçlü olan yönetmenler, bunu görüntü aracılığıyla kendi kişiliklerini ve dünya görüşlerini bize yansıtarak başarabilirler. Sanatçı gerçeği değiştirir ve yeniden yaratır. Dünyayı değiştirmek de sanatçının elindedir ama ancak kendi gerçeğini yaratabildiği sürece bu olanağa sahiptir. Eleştirinin gerçek işlevi, yönetmenin sinema dilini çözmek için gerekli olan ipuçlarını vermektir. Ancak bu ipuçlarını kullanarak yönetmenin bize iletmek istediği anlama ulaşabiliriz. Bu anlamı kavramadan filmi değerlendirmek mümkün değildir.

Sinema dilini çözmeye başlamadan önce yönetmenin kendi gerçeğini, ya da sinema dilini nasıl yarattığını belirlememiz gerekir. Yönetmenin elindeki tek iletişim aracı görüntüdür ama görüntü tek başına sinema dilini belirlemeye yeterli midir? Hayır çünkü yönetmen, kendi gerçekleri diyebileceğimiz değer yargılarını, inançlarını, onu derinden etkileyen anılarını, bir türlü kurtulamadığı saplantılarını da görüntüleriyle birlikte bize aktarır. Bir konuyu görüntülerken bütün iç dünyasını da yansıtır. Bu nedenle her yönetmenin sinema dili kendine özgüdür ve iki yönetmen aynı konuyu işlediklerinde iki ayrı film ortaya çıkar. Yönetmen bir romanı sinemaya aktarırken, konuya bütünüyle sadık kalarak, salt görüntüleri aracılığıyla romanı baştan yazabilir. Sanırım bunun en çarpıcı örneği Andrzej Wajda'nın **Küller ve Elmas** filmidir. Senaryonun yazarla birlikte yazılmasına karşın, Wajda romanın içeriğini, ya da mesajını ve baş kişilerini ters yüz etmiştir. Bunun nedeni, aynı olayı anlattıkları halde yönetmen ve yazarın, kişiliklerinden ve olaya bakış açılarından kaynaklanan iki değişik gerçeği bize sunmalarıdır.

Her yönetmenin kullanacağı genel geçer bir sinema dili yoktur. Bu yüzden Fellini gibi film yapmak, Antonioni'nin sinema dilini kullanmak, ya da bir yönetmeni beğenilen bir diğeri ile kıyaslayıp, onun gibi film yapmadığı için eleştirmek gibi yanılgılara düşmemek gerekir. Her yönetmen kendi sinema dilini yaratmak zorundadır ve bu dil de onun iç dünyasını ve dünya görüşüyle birlikte kutsal saydığı değerleri yansıtır. Seyirciye göre bir film yapmak diye bir olay da yoktur. Türk sinemasında bu sava sığınarak, ısmarlama film yapan yönetmenler, yalnızca kendi kişiliklerine ve toplumsal değerlerine tıpa tıp uyan bir seyirci kavramı kullanırlar, o kadar. Bence yaratabildikleri tek şey de böyle bir seyirci kavramıdır.

Sinemayı, resimli roman gibi, bir konunun görüntülenmesi olarak algılıyorsak, bunda hiç kuşkusuz, kaynağı oluşturan Amerikan ve Batı sinemasının büyük payı vardır. Sinema buralarda teknik ve estetik açıdan her zaman en mükemmel görüntüye ulaşmayı amaçlayan bir gösteri sanatı olarak gelişti. Bizler de günlük yaşamda kesinlikle bulamayacağımız bu büyüleyici görüntü dünyasını aynı bir sirk gösterisi gibi izlemeye koşullandık. Nefes kesici bu gösterinin altında, bize iletilmek istenen bir düşünce, bir değerler sistemi ve dünyaya bakışımızı değiştirecek bir dürtü aramak boşunaydı. Sinemadan alınacak

doyum, bir iki saatliğine günlük yaşamdan koparak, gözümüzü doyuran bir güzellikler şöleninde avunmak ve mümkünse mutlu sonla bitecek bir aşk öyküsünde çekilen çilelere göz yaşı dökerek ruhumuzu arındırmaktı.

Sinemanın gerçekçi ve yeni-gerçekçi akımları, salt gösteri sanatı olarak gelişen sinemaya gösterilen karşı tepkiden, sinemanın yarattığı kendine özgü görüntüler dünyasına güncel sorunları, sıradan yaşamı ve toplumsal eleştiriyi katmak isteğinden doğdu. Kamerayı gerçeğe yöneltip, onu aracısız yansıtmaya çalıştıktan sonra dünya sineması yeni bir boyuta ulaştı, bu da yönetmenin kendi gerçeğini yaratma aşamasıydı. Sinema dilini oluştururken yönetmen yalnızca kendi kişiliğinin ve görüşünün izdüşümlerini değil, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını da yansıtır. Toplumunda genel geçer sayılan değerlere karşı çıkıyorsa, sansür mekanizması işler ve yönetmeni kendi toplumunun dışına iter. Yalnızca Sovyetler Birliği'nde değil, Türkiye ve Amerika da dahil olmak üzere yeryüzünün tüm ülkelerinde bu kural geçerlidir. Değişik ülkelerin ünlü yönetmenlerinin sinema dili analiz edilip, karşılaştırıldığında, kendi toplumlarına özgü çok ilginç farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Geçen yıllarda iki kurgu - bilim filmini, S.Kubrick'in **2001 - Bir Uzay Yolculuğu** ile A.Tarkovski'nin **Solaris**'ini karşılaştırmıştım. Bu kez savaş filmi olarak Gel ve Gör ile F.Coppola'nın **Kıyamet** filmini karşılaştırmak ilginç olacaktır.

Eleştirinin eleştirisine uzun bir yer vermem gerekti çünkü sinema dilini analiz edebilmek ve Elem Klimov sineması gerçekçi bir sinema mıdır, ele aldığı sorunlar ve önerdiği çözümler açısından karamsar, geriye dönük bir sinema mıdır, gibi önemli soruları yanıtlayabilmek için bazı kavramların el altında bulunması gerekiyordu. Her sanatçı gibi yönetmen de filmini önce bir bütün olarak düşünür. Sonra bu bütünü zaman içinde görüntülere bölerek bize iletir. Ressamın fırça darbeleri gibi, görüntüler de bütünün parçalarını oluşturur. Sinema dilini çözmek için tek tek görüntülerin yönetmenin iç dünyasında ne anlama geldiğini, ya da neyi simgelediğini bulup, çıkarmak zorundayız. Böylece tek tek anlamlandırdığımız parçaları yeniden bir araya getirerek, tıpkı bulmacada olduğu gibi, yönetmenin tasarladığı bütüne ulaşabiliriz. En çarpıcı görüntüler genellikle yönetmenin kendini en etkili biçimde dile getirdiği, anlamı yoğun olan parçalardır. **Gel ve Gör** çok çarpıcı bir görüntü düzeyine sahip. Bunun ne kadarının anlatılan olaydan kaynaklandığını, ne kadarının sinema diline özgü olduğunu belirleyebilmek için ikinci bir Klimov filmi görmem gerekir diye düşünmüştüm. **Elveda** bu boşluğu doldurdu. Böylece aynı dili konuşan iki ayrı örneği izleme olanağını buldum. Yalnız, **Gel ve Gör**'de beni en çok etkileyen, yönetmenin bizi beş duyumuzla birlikte olayın içine katmasıydı. Yalnızca görerek ve işiterek değil, dokunarak, koku ve tat alarak yaşıyorduk perdedeki olayları. İlk kez böyle bir duyguya kapılıyordum. Burada bir noktaya değinmek istiyorum, bu duygu yönetmenin gerçekçiliğinden, olayları gerçekçi biçimde yansıtmasından kaynaklanmıyor. Öyle olsaydı her haber filmi izleyişimizde aynı duyguya kapılırdık. Bu çarpıcılık Klimov'un görüntüyü düzenlemedeki ustalığından kaynaklanıyor. Genellikle iki karşıt duyguyu yan yana, veya ardarda vererek, olağanüstü bir denge kuruyor. Bunun en çarpıcı örneği sanırın çorba içme sahnesinde ortaya çıkıyor. Bir yanda tüm anlamsızlığı ve karabasana yaraşır vahşetiyle savaş hüküm sürüyor. Yaşlı, kadın ve çocukların samanlığı andıran kliseye tıkılıp, yakıldıkları ağır tempolu sahnede, çok sıradan ve gerekli bir görevi yerine getirdikleri izlenimini veren Nazi subaylarının korkunç motosiklet gürültüsü ve alevlerin çatırtısıyla birlikte yanmış insan etinin kokusunu da alıyoruz. Karşıtlığın öbür ucunda, tüm doğal güzellikleri ile bir avuç savaş artığı insanı barındıran orman var. Burada doğanın her zamanki sakin ve mantıklı düzeni egemen. Sanki savaş yokmuşcasına ormana gelen baharın sesini, kokusunu ve yaşama isteğini duyuyoruz. Savaşın akıl dışı vahşetinde, kendilerinde ve çevrelerinde tanıdık, bildik, değerli saydıkları her şeyi yitiren iki çok genç insan da, içler acısı bir hüzünle baharı hissediyorlar. Köküne kadar budanmış, güdük ve çaresiz bırakılmış bu iki insan, artık doğal olan hiçbir şeye hakları olmadığını düşünüyorlar, ne yaşamaya, ne de sevmeye. Bir an bu karabasandan uyanıp, gerçek olmak için hiçbir nedeni bulunmayan savaşın değil de, doğal yaşamın gerçek olduğuna kendilerini inandırmaya hakları yok mu? Bunun için sığınılacak en güzel yer evdir, eve dönüyorlar. İç içe dokunan karşıtlıklar burada doruğa ulaşıyor. Köy

Gel ve Gör

evi her zamanki güzelliğini ve sıcaklığını koruyor. Ateşteki çorba henüz soğumamış. Evdeki garip sessizliğe, yerde sürüklenmiş yatan bebeğe karşın, hiçbir şeyin değişmediğine, burada yaşayan sevgili insanların şekilsiz bir yığın halinde ahırın önünde yatmadıklarına, dışarda olduklarına bir an kendimizi inandıramaz mıyız? Günler boyu yaşanan onca akıl almaz olay ve açlıktan sonra güzelim ana çorbasından içmeye hakkımız yok mu? Hayır, buna bile hakkınız yok çünkü Lorca'nın deyişiyle "Bu ev artık benim evim değil, ben de, ben değilim."

Bir yudum çorba gırtlağımızda zehire dönüşüyor, o apacı tadı alıyoruz ve iki gençle birlikte yutamıyoruz, kusuyoruz, tüm güzel ve doğal şeyleri yok eden, acımasızca, sorumsuzca yok eden savaşın pisliğini kusuyoruz. Bundan sonra Klimov, yaşama gücünü yitiren, savaşın batağında çaresiz debelenmektense, gerçek bir bataklıkta boğulmayı yeğleyen gencecik kahramanını bataklığa yolluyor. Onunla birlikte bataklığın kara, yapışkan, ağdalı suyunu derimizde, gözlerimizde ve gırtlağımızda hissediyoruz. Karamsar bir çözüm ama yine bir karşıtlık kullanan Klimov, savaşta ondan başka herkesi ve her şeyini yitirmiş genç kızın cılız sevgisiyle kahramanını bataktan kurtarıyor. İki karşıt çözümü yan yana vermek, Klimov sinemasının özelliğini oluşturuyor ve bundan karamsar olmamakla birlikte, hüzünlü bir sinema doğuyor.

Gel ve Gör'de ölmek isteğini yaratan,

Gel ve Gör

Gel ve Gör

insanı ve doğal yaşamını yok eden savaştır. Ölümden çekip, çıkaran, savaşın karşı savı olan sevgidir. İki karşı savdan oluşan sentez, savaşı yok etmek için direnmektir. Genelde filmi karamsar çözümden kurtaran, barış için girişilen direniştir. Bu insanlar savaşı değil, barışı kazanmak için direnmektedirler. Bunca acıyı anlamlı kılan tek şey sonunda zaferin değil, barışın kazanılmasıdır çünkü savaş zaten anlamsızdır. Elem Klimov filmin başlangıcında bu karşıtlığı çok etkili biçimde veriyor. Her şeyin çok doğal göründüğü orman kıyısındaki kumsalda, kendini oradan oraya atan bir delinin anlamsız hezeyanlarını duyuyoruz. Oysa sonra görüyoruz ki, asıl delilik, çılgınlık savaştır ve deli sandığımız topal çocuk, yaşamaya değer her şeyi yitirmiş olmasına karşın, savaşa karşı direnmeyi başaranlardan biridir. Savaşın kaçınılmaz olduğuna inanan, hatta Amerika örneğinde olduğu gibi, barış için savaşmak gerektiğini savunan, bu nedenle insanlığın geleceğini yok etme pahasına silahlanan ve ne pahasına olursa olsun, savaşmak ve kazanmak gerektiğine inanan bir dünyada yaşıyoruz. **Gel ve Gör** işte böyle bir dünyaya, savaşın insanlığa aykırı olduğunu, hiçbir şekilde haklı ve gerekli gösterilemeyeceğini ve savaşı kazanmanın mümkün olmadığını çünkü yitirilenlerin bir daha kazanılamayacağını anlatmaya çalışmaktadır. Gel ve Gör'de anlatılan kazanılmış bir savaştır, yani bir zaferdir. Eğer bu zaferden geriye ne bir övgü, ne bir sevinç kalıyorsa, arda kalan yalnızca göğsümüzde bir topak acı ve onmaz bir hüzün ise, bu Klimov'un savaşın değil, barışın ne pahasına kazanıldığını görüntülemiş olmasındandır.

Gel ve Gör sanıldığı gibi bir savaş filmi değil, bir barış filmidir. Eğer öyle olsaydı, sıradan köylü olmanın ötesinde ne milliyetleri, ne de politik yandaşlıkları konusunda hiçbir şey belirtilmeyen bir avuç köylü ile bir savaş filmi çekmek ve bu arada can veren bir ineğe film içinde önemli bir yer vermek gerçekten anlamsız olurdu. İneğin ölümü etkileyici olduğu kadar simgelediği anlam açısından da önemlidir çünkü o evlerini terk etmek zorunda kalan köylü çocuklarının değil, açlıkla karşı karşıya kalan tüm çocukların tek umudu olan ama sorumsuzca ve anlamsızca yok edilen besin kaynağını simgelemektedir. Eğer soyutlamada kendiliğimizden bir adım ileri gider ve savaşın ancak sömürgeciliğin ve sömürünün kaçınılmaz bir sonucu olduğunu anımsarsak, insanı, bitki örtüsü, hayvanı, tüm yerüstü ve yeraltı zenginlikleriyle, Batı'nın, sömürüp açlığa mahkum kıldığı bir kıtanın çocuklarıyla ilgili gerekli çağrışımı yapmış oluruz. Ne savaşı, ne de sömürüyü insanın doğal yaşamı ile bağdaştırmak mümkün değildir.

Burada alev makinalarıyla insanı, hayvanı, bitki örtüsünü yok eden başka bir savaştan, Vietnam Savaşı'ndan, bu konuda yapılmış ünlü bir filmden, Kıyamet'ten ve bu filmde öldürülen başka bir kutsal hayvandan söz etmekte yarar var. Görüntüler ve simgeleri ele alındığında, savaşı konu alan bu iki ünlü filmin, ne denli birbiriyle bağdaşmayan, karşıt değerleri yansıttıkları görülecektir. Dante'nin Cehennemini andıran görüntüleriyle Coppola'nın **Kıya-**

Elveda

met'i, Amerikan sinemasının geleneğine uyarak, içerikten çok görüntüye ağırlık veren bir şiddet gösterisi sunmaktadır. Şiddetin kaynağına gelince, bu ne savaş, ne de savaşı başlatmış olan Amerikan toplumudur. İnsanı insanlığından tiksindiren bu vahşetin yaratıcısı, General Patton gibi kendi ordusuyla tek başına savaşan, ordunun akli dengesi pek yerinde olmayan bireyidir. Bununla birlikte, anlaşılması güç İngiliz ozanı T.S. Eliot'tan bir şiiri (Hollow Men) ezbere okuyabilecek denli aydın bir kişiliğe sahip olan bu yetenekli (!) asker, erdemli Amerikan ordusunun kendisine engel olmasını beklerken, dışarıda kutsal olan bir hayvan, görkemli bir manda kurban ediliyor. Boynuna inen balta darbelerine karşın, ayakta kalmakta ve diz çökmemeye direnen bu görkemli hayvan, savunduğu değerler adına Amerikan ordusunun kurban ettiği üstün askeri simgeliyor. Böyle kurbanlar vermeseydi, eşit derecede üstün ve görkemli bir ülke olan Amerika elbette savaşı kazanırdı ama ilkelerine bağlı kalmak adına savaşı yitirirdi. **Gel ve Gör**'den arda kalan yalnızca savaşın utancıydı. **Kıyamet**'ten sonra paylaşmamız beklenen ise, Amerika gibi bir devin Vietnam Savaşı'nı kaybetmekten duyduğu utançtı.

Şiddeti doğal karşılayan ve yasallaştıran bir toplumun sineması da, savaşı ve şiddeti aynı doğallıkla yansıtacak ve bunlara karşı çıkacak bir değer üretemeyecektir. Oysa Elem Klimov sinemasında doğal olanın karşısında yer alır savaş. **Elveda**'da doğal yaşamı, insanı ve değerlerini yok eden savaşın yerini teknoloji almıştır. Savaş ile teknoloji arasındaki dolaysız bağlantı, teknolojinin silahlanmayı artırarak, sürekli savaşı beslemesidir. Dehşet dengesinin savaşın kaçınılmazlığını engellediğini düşünerek avunanlar, bu silahların yapımının ve gerekli yatırımın, yeryüzünün doğal yaşamı ve insan nüfusu için bir savaşla aynı etkinliği gösterdiğini unutuyorlar. Durdurulması mümkün olmayan teknolojik gelişmesi ve bir kez yarattıktan sonra nasıl yok edeceğini bilemediği silahlarıyla doğa karşısında sonsuz güç, egemenlik ve üstünlük sarhoşluğuna kendini kaptıran insan, doğal yaşamı ve geleceğini yok ettiğini görmek istemiyor. Teknolojik gelişmenin insana sağladığı gelecek, S.Kubrick'in **2001-Bir Uzay Yolculuğu** filminde olağanüstü görüntülerle sunduğu, insanların bilgisayar yönetiminde makineleştiği, makinelerin insanlaştığı, teknolojisi sayesinde üstün ve seçkin insan olarak Tanrı katında ölümsüzlüğe ulaşarak, tek başına ve olduğu yerde, mekanik bir süreç gibi, doğup, yaşlanıp, yeniden doğarak yaşaması mıdır? Teknolojik gelişme doğal yaşamıyla birlikte insanın geçmişini ve geleceğini yok ediyorsa, şu soruyu sormaya hakkımız var sanırım, bu gelişme kimin için?

Savaş kadar kaçınılmaz varsayılan teknolojik gelişmenin hiçbir şekilde yanıtlayamayacağı bu soruyu bize sorduran, baraj suları altında kalacak köy evini, hayvanlarını, ormanını, kısaca yaşamını terk etmemekte direnen **Elveda**'nın ninesidir. Kerestesinden yararlanmak için kesilmesi gereken ama baltalara, buldozere ve alevlere karşı ayakta kalmakta direnen yaşlı koca ağaç gibi nine de doğup, yaşadığı toprakta ölmek istemektedir. Daha doğrusu yaşamını savunmaktadır, çünkü onun için yaşam geçmişi ve anılarıdır. Teknolojik gelişmenin kaçınılmazlığının bilincinde olan nine, açıkça baş kaldırmamakla birlikte, ağaç gibi sessizce direnmektedir. **Gel ve Gör**'de olduğu gibi nineyi canlı kılan, yaşamına anlam veren, bu boynu bükük, sessiz direniştir. Klimov sinemasında, Vietnam'ın alev makinelerini çağrıştıran ateş, doğanın ve yaşamın

karşıtı olarak yer almaktadır. Köylüler terk ettikleri evlerini ateşe verirken, geçmişlerini ve anılarını da yok etmektedirler.

İnsan, yaşamına anlam vermek zorunda olan tek canlıdır. Teknoloji kadar yaşamı anlamlı kılmak zorunluğu da, gelişmesinin son aşamasını oluşturur. Sanat, yaşamı daha anlamlı, ya da daha yaşanabilir kılmak için başvurmak zorunda kaldığı kaçınılmaz yollardan biridir. Geçmişi ve anlamı yok edilen bir yaşamın geleceğini belirlemeye teknoloji yeterli midir? Geçmişi ve doğayı yok ederek, geleceği de zorunlu olarak yok etmiyor muyuz? Klimov kısa bir görüntüyle teknolojinin sunduğu geleceği de gösteriyor. Beton ve çamur yığınları arasında ne olacağı belirsiz inek gibi şaşkın dolaşan, kendilerine ve birbirlerine yabancılaşmış, en azıyla yetinerek yeni yaşam düzenine ayak uydurmaya çalışan insanlar. Yadırgadıkları bu düzeni bir an için unutmak ve geçmişin özlemini bastırmak amacıyla blokların kapı önlerinde, çamurda türkü söyleyip, oynamayı deneyen üç - beş kişilik gruplar. Bütün bunlar tüm içtenliğini, coşkusunu, doğal beraberliğini yitirmiş bir topluluğun geçmişinden ardakalan kişiliksiz, silik görüntüler. Yaşam ortaklaşa paylaşıldığı sürece güzel ve anlamlıdır. Paylaşılanlar yok olduğunda, birey kendi içine kapanmak zorunda kalır. Geçmişin geleceği anlamlı kıldığı organik bir bütündür yaşam, mekanik bir süreç değil. **Gel ve Gör**'de geleceğin, **Elveda**'da geçmişin yok edilmesiyle, yaşamın anlamında kapatılması mümkün olmayan bir boşluğun açılacağı anımsatılmaktadır. Teknolojinin sunduğu yaşam, **Elveda**'da olduğu gibi sevgiden ve paylaşılan ortak değerlerden yoksun, bireyin kendi başına sürdürmek zorunda kaldığı kısır ve mekanik bir düzense, ya da Kubrick'in önerdiği gibi uzayı fethederek ölümsüzlüğe ulaşan üstün insanın geçmişten ve gelecekten arınarak, kendi kendini üretmesi ise, bu yaşamak değil, yaşamın gevişini getirmektir. İnsan ancak sanatıyla ölümsüzlüğe ulaşabilir, çünkü sanatı, yaşamı anlamlı kılma güdüsünün ürünüdür. Çağ atlatan teknoloji, yalnızca insanca değerlerin yitirildiği mekanik bir yaşam sunabiliyorsa, insan için bu gerçekten bir aşama, bir gelişme midir, yoksa geleceğin içeriksiz ve salt gösterişten başka bir şey olmayan kandırmaca bir görüntüsü mü?

Bu sorularla yüklü gerçekleri çarpıcı biçimde veren Klimov sinemasının görüntüleri, Tarkovski'nin **Özlem** filminde olduğu gibi, ruhsal çözümü, toplum adına bireyin kurban edilmesinde bulan Pagan bir Hıristiyanlığın Tanrı-İsa-Kutsal Ruh (Baba-Oğul-Birleşme) Üçlüsünün yoğun simgeleriyle dolu değildir. Klimov'un yalın sinema diline, etkilemedeki çarpıcılığıyla, doruk noktalarına ulaşan görüntülerle, yer yer kesilen ağır ve değişmeyen bir tempo egemendir. Tarkovski **Özlem**'de iki ayrı tempo kullanmıştır. İlk yarıda, Batı sinemasının baş döndürücü hızına alışmış seyircinin kaldıramadığı, ağır çekimden de ağır bir ritm görülmektedir; çünkü burada yaşamla ve insanlarla iletişim kuramayan, geçmişiyle hesaplaşarak son günlerini sürdüren birinin ağır zaman birimi dile getirilmektedir. Çözümün önerildiği ikinci yarıda ise, ritm gittikçe hızlanarak, sıradan biri görünümünde bir keşişin (Aziz Dominik), çağdaş yaşamın insanı insana yabancı kılan sevgisiz, kopuk, katı ve içeriksiz kabuğunu kırmak için üzerine gaz dökerek yaktığı sahnede, bağlı köpeğinin haykırışları ve Beethoven'in 9. Senfonisi eşliğinde doruğa ulaşmaktadır. Tarkovski'nin zor sineması, **Solaris**'de olduğu gibi, geçmişteki hataları yüzünden kendini hiç bağışlamayan, geriye dönük, bir türlü ulaşamadığı bir sevginin özlemini çeken ve Dostoyevski'yi andıran fırtınalı iç dünyasında hep kendini kurban eden yönetmeni yansıtmaktadır. Tarkovski'nin bütün filmlerinde dile gelen, bireyi merkez alan, kendi üzerine dönük, uyumsuz ve tedirgin bir sevgidir. Buna karşın, çözümü başlangıçta veren Klimov'un ağır ve tekdüze temposu içinde, film süresine dengeli biçimde yayılmış, duru, kapsayıcı bir sevgi iletilmektedir. Çok değişik yönleriyle, **Elveda**'nın ninesinde doğa sevgisi, bir kadının evine duyduğu sevgi, **Gel ve Gör**'de savaşın zorunlu kıldığı çaresizlik ortamında bir çıkış yolu, direnme gücü ve yaşama isteği olarak karşımıza çıkan Klimov'un dile getirdiği sevgi ise, çoşkulu olmaktan çok hüzünlü ama kuşatıcı ve doyurucu bir sevgidir.

Gelişmenin öngördüğü kıyımı elinden geldiğince insanca yerine getirmeye çalışan ve yeni düzene inanan görevliye gereken yeri veren **Elveda**'nın dengeli senaryosu, Klimov'un dürüst ve dengeli anlatımı ile tam bir uyum içinde görüntülenir. **Elveda**'nın yalın bir köylü kadını olan ninesi, gelişmeden yana olan görevli gibi, doğru olduğuna inandığı tek şeyi yapar, evini ateşe vermemekte direnir. Acıdan büyümüş gözleriyle dilsiz birer tanık gibi onu izleyen birkaç komşusunun önünde kendi başına su taşır, eşyasız evin tüm tahtalarını pırıl pırıl ovarak, son kez temizler. Beyaz perdeler asar ve bir demet kır çiçeği getirir. Ne yapmak istediğini kavrayan komşuların sessizce taşıdıkları kucak kucak çiçeklerle ev kutsal bir tapınak olur. Sevginin paylaşıldığı her yer kutsal bir tapınaktır. Nine çağa ayak uyduramayan bir kalıntı, geçmişten oluşan boş bir kabuk değildir çünkü, o, direnişiyle son kez bir sevgi tapınağı yaratmıştır. Burada yalnız değildir artık. Ondan ayrılmayanlarla birlikte, yalın, kapsayıcı ve içten saran bir sevginin sessiz dayanışmasında kaçınılmaz sonu beklemektedir. □

Elveda

METİN ALTIOK

HOŞÇAKAL BİNGÖL ŞEHRİ

Hoşçakal Bingöl şehri, sen hoşçakal;
Dün gibi geldimdi bir valizle sana.
Elimde suyu çekilmiş bir portakal
Ve birkaç yağ lekesi pantolonumda,
Yüzümde ak düşmüş üç günlük sakal,
Yüreğimde sızlayan kırık bir aşkla.

Bir şehri bırakıp göçerken başkasına;
Umuda sinmiş bir hüznün kokusudur
Yayılan köşe bucak evin her yanıda.
Duyulan sanki bir sınav korkusudur,
Mukavva kutular ve denkler arasında.
Sonunda bir şey mutlaka unutulur.

Yüreğimde sızlayan kırık bir aşkla,
Yüzümde ak düşmüş üç günlük sakal;
Dün gibi geldimdi bir valizle sana.
Ardımda uluyan sıska bir çakal,
Bırakıp gidiyorum şimdi nem varsa.
Hoşçakal Bingöl şehri, sen hoşçakal.

MELİH HAKLI!

TÜRK KLASİĞİ YOK!... BUNDAN YAKINMAYA DA LÜZUM YOK

Can Yücel

Klasik nedir? Klasik, birinci çağrışımda "standart", "demirbaş" demektir. Ölçü demektir, kıyas demektir. Mükemmellik ölçüsü demektir.

O kadar ki Romalılar'la bizim bu terime yaraştırdığımız karşılık örtüşmektedir... Onlarda da çeşitli sınıflara mensup bütün vatandaşlara değil ama, hiç olmazsa muayyen bir rakamla tahdit edilmiş bir geliri olan birinci sınıfa mensup olan vatandaşlara has manasıyla **classici** denilirdi. O söz konusu muaayyen rakamın altında geliri olanlara **infra classem** adı verilirdi. Mecazi manasıyla **classicus** kelimesinin Aulu-Gelle tarafından kullanıldığını ve yazara tatbik edildiği görüyoruz: **classicus assidusque scriptor...** değer ve şöhret sahibi bir yazar. Yeryüzünde malı mülkü olan, halk kitlesine karışmayan, söz sahibi yazar demektir. Böyle bir tarif ise edebiyat sahasında oya müracaat edilmesi, tasnif yapılması için bahis konusu olan kimsenin, bi hayli yaşlı olmasını gerektirir; bu, Sainte Beuve'dür.

Demek oluyor ki klasik, bizim bugün pek de yanlış yapmayarak "klas" dediğimiz anlama geliyor. Yani "birinci sınıf", "dayanıklı", "güvenilir", yani kendi türünde **has** olan metaya deniyor. Ben mesela bir acı mizah olan Ajda Petkan'a "çok klasik bir kadın" dediğim zaman, aynı zamanda çok klasik olmuş bir kadın anlamı çıkarıyorum. Örneğin ben bunu ne Müzeyyen, ne Safiye için bir şaka olarak bile kullanmaktan çekinirim, çünkü onlar klasik değil, yaşıyorlardır. Geçer akçe bu sözlerimin nedeni klasiğin donuk ve yaşamaz oluşu niteliğine değinme bakımındandı. Çünkü klasik, "yaş" ile bütün ilişkinliğine karşın, dönemler ve çağlar ötesi bir canlılık ve gençlik işaretidir.

Öbür yandan, klasik yaşlılığı da içerir. Öyle bir yaşlılık ki, çağlar ötesi de olsa, gençliği demesek bile dayanıklılığı, sürekliliği, dolayısıyla zindeliği içerir. Bunun içindir ki, bir sürü klasik denen metin, Marliene Ditrich gibi bu çok yaşamışlığın yanı sıra bir rüküşlüğü de akla getirir.

Klasik dediğimiz şey, aynı zamanda "romantikliğin" tersi sayılması itibariyle, kurallara çok bağlı, çok siyah giyinen, çok kasıntılı, çok smokinli, çok iskelet gibi bir şey de sayılabilir. Bunun içindir ki, 18.yy. Fransız Klasisizmi Victor Hugo gibi büyük yazarlar tarafından topa tutulmuş.

Şimdi bunlar, klasik denen kategorinin olumsuz tanımlanmalarıdır. Yalnız klasik dediğimiz şey, elbette bunlardan ibaret değildir. Klasik her şeyden önce bir kavram ve dil bütünlüğünü, davranış tutarlılığını, bir tarih bilinci içinde tekrar tekrar başvurmamızı öngördüğümüz kaynaklardır. Ve bu kaynakların niteliği de her şeyden önce, olgunluktur, dinginliktir, dengedir... ve gene her şeyden önce ana uygarlık ve kültür ölçüsü olan dildeki tutarlılık ve mantıktır.

Bu dil bütünlüğü üzerinde duruşum boşuna değil. İleride de gözükecek, dil bizim kendimiz, türkümüz filan değil. O **Türküm doğruyum** lafından çıkan ben **Türküm Türküyüm** lafı yanlıştır. Çünkü Türk türkü değildir. Türkü belirli bir oramda, özellikle kırsal yöreler-

Can Yücel

"Bir ana fikir var bence bu klasik meselesinde. Tarihsel bütünsellik, dil bütünselliği, yaşamada ana karar, davranış bütünlüğü, sadelik, ne yapacağını bilme, nereden geldiğini, nereye gideceğini bilme..."

de, sosyal ve etnolojik verileri belli, bir sanat oluşumudur. Bir türküyle Türk dili kurulamaz. Bir aşiretlen de millet olunmaz. Bütün bunlar, elbette Türk kültürü dediğimiz şeye temelden katkısı olan hazinelerdir. Ama türküyle bir kültür bünyesi kuracağına karar veren adamlar, sözlü edebiyatla yazılı edebiyatın ayrımını gözden kaçıranlardır. Nitekim Yaşar Kemal bu ayrımı gözden kaçırdığı için meddah edebiyatıyla roman-yalan geleneğine kendi başına sahip çıktığı için, bu bakımdan üzerinde durulması gereken bir örnektir.

Demek ki klasik, hiçbir zaman bir yöreden kaynaklanan, bir kişiden kaynaklanan bir parlama değildir. Klasik, ortaklaşa kurulmuş bir denge ve dinginliktir. Ve bir sadeliktir. Kurallara bağlıdır. Üstelik de... keşke olsa. Bizim de klasiğimiz olsa... Klasik, isyan edeceğimiz, karşısında isyan edilmesi gereken bir varlıktır. Geçmeden söyleyeyim, edebiyat ancak isyan edeceklerin bol olduğu zaman zengin bir edebiyat olur. Türk edebiyatında isyan edeceklerimiz çok az olduğundan dolayı çok az oluyoruz. Nâzım'ın bir şansı da, isyan edeceklere zamanında isyan edip, bize isyan edecek hiçbir şey bırakmamasıdır.

Başta söyledik ki klasik, standart, demirbaş, ölçü, kıyas, mükemmellik, perfectionism metresidir. Yalnız buralarda gözönüne alınması gereken şey tarihi maddeciliktir. Marx'ı okuduğumuz zaman Eski Yunan kültürüyle ilgili sayfalara bakıldığında çok garip bir açıklama tarzıyla karşılaşırız. Marx, Yunan ve Latin kültürünü kendi genel çizgisi dışında kadro dışı (aconcour) bir gelişim olarak ilan etmektedir. Bu benim, haddim olmayarak, Marx'ın ideolojik bir yüklenmeye uğradığı yorumuma kadar çıkarılabilir. Marx'ı gene haddim olmayarak eleştirdiğim anlamına söylemiyorum, Marx, bütün kuramının temelini genel olarak Hint-Avrupa, özellikle Avrupa-Amerika kapitalistleşme sürecine bağladığı için, bu dediğimiz kültürlerin belki de tek bir kültürün kaçınılmaz çekiciliğine kapılmış olmasıyla açıklanabilir. Sanki Marx, kültür tarihini o doğru ekonomik kuramıyla yerine oturtmak isterken Hegel'den başlayan bir çözümlemeye kendini şartlamış gibidir. Biz Marksist olarak bile, demek ki, klasik terimini bu anlayışla yürütmeye mahkum sayıyoruz kendimizi. Oysa klasik tanımlaması yerli yerine oturtulmak zorundadır. Örneğin Lucaks yeni bir klasik anlama çabası içinde burjuvaziyi, kentsoyluluğu bir yeni klasisizm olarak edebiyat içinde kuramsal bir temele oturtmak istemiştir. Hatta bu, sosyalist gerçekçiliğin temeli olarak mızraklanmıştır. Ondan dolayı klasik bulma çabası biz sosyalistlere kadar intikal etmiş bir eğilim sayılabilir.

Bütün bunlara bakarak ve benim gördüğüm kadarı, klasik dediğimiz şey, Romalılar'ın bünyesi içinde tarihsel olarak yerine oturtulup ve oradan köklenerek çözüm getirebileceğimiz bir kavramdır. Romalılar büyük bir siyasi ve askeri bünye olarak adeta kölelik topluluğuyla, borsa toplumunu birbirine katlayarak kurdukları evrensel bütünlük içinde - ki bunu anca büyük İsevi kuvvetler yıkabilmiştir - geleneksel, tarihe dayanır büyük dil birimleri - kültür birimleri - kurmuşlardır. Bunlar, Roma Hukuku'ndan hamam adabına kadar uzanır. Bu Romalılar'ın bir büyük özelliği de kendilerinden çok daha çeşitli, çok daha zengin, çok daha tutarlı Yunan uygarlığını acaip bir kolpayla kendilerine örnek seçmiş olmalarıdır. Romalılar öyle bütünleyici bir bünye kurmuşlardır ki, bu bünye sade Yunan mitolojisi değil, istila ettikleri bütün yerlerdeki tanrıları da içeren bir büyük - adı Pantheon'dur - bütünlüğe ulaşmışlardır. Bunun adı Pax Romana'dır, Roma Sulhu... Bunları ancak, diyalektik karşılığı olan köle isyanları ve kendi içlerinde gene kendilerinden kaynaklanan zaaflardan ötürü bendedemedikleri barbarların baskısı yıkmıştır. Baktığımız zaman, çok uzun sürmüş bir imparatorluktur. Bir de Yunanlılar'ı karşılarına alacaklarına içlerine almışlardır. Ve demek oluyor ki... Tarih, Eski Yunan'ı da içine alan çok uzun ve hem bilim, hem imgelem, hem de teknoloji alanlarında çok büyük bir bütünsellik burmuş bir oldu bitti karşısındadır.

İşte bu bütünlük, Roma yıkıldıktan sonra, bizim gibi barbarlar tarafından kurulan teokratik Şark ve Garp İmparatorluğu izmihlale uğradıktan kelli, büyük bir karanlık çağ başlamıştır. Bu ıskolastik bünye bizim bir yandan Arap - Endülüs, bir yandan Osmanlılar'ın bir yandan da Moğol savletleri karşısında büsbütün munkabızlığa mahkum oldukta, ortada bizim aydınlarımızın bugünlerde pek sevdikleri **Gülün Adı**'ndan başka bir şey kalmamıştır. Şurada şunu da işaret edilmesi gerekir ki, bu karanlıklar Avrupa'sının adam olmasına, adam gibi hümanist olmasına yardım olan şey Arap kaynaklarıydı. Kimyasıyla, simyasıyla, coğrafyasıyla... Bunlar Eski Yunan ve Latin metinlerini Avrupa'ya sundular aslında. Ve gene aslında Rönesans'ın başlangıcı, bizim beğenmediğimiz Arap kültürüdür.

Bir ana fikir var bence bu klasik meselesinde. Tarihsel bütünsellik, dil bütünselliği, yaşamada ana karar, davranış bütünlüğü, sadelik, ne yapacağını bilme, nereden geldiğini, nereye gideceğini bilme... Sanki senden önce her şey bir araya getirilmiş, koşullandırılmış, sanki sen ne halt edeceğini biliyorsun. Buna biz isyan ediyoruz. Ve herkes gibi ben de isyan edeceğim bir kültürüm olmasını istiyorum. Çünkü isyanı olmayan adamlar nisyanda yaşarlar. Elbette klasiğimiz olsa isyan ederdim. Nâzım Hikmet isyan ede ede Abdülhak Hamit gibi bir aptala isyan etti. Mehmet Akif'i ise benimsemek zorundaydı, inanmış adam diye... Tevfik Fikret, zaten Aşiyan'da oturan bir Amerikan kanaryasıydı. Namık Kemal çok kahraman -ama çok içki içerdi, üstelik de Napolyon konyağı- ama Ziya Paşa'dan ne aldı belli değil; eldenmi cebine konarak mı? Bir namuslu herif var Şinasi, o da verem olmuş. Bunların içinde anca Neyzen Tevfik gibi tam uygunsuz erler yaşayabiliyorlar. Yani kültür demek mafiş...

Klasikte en önemli şey olgunluktur. Olgunluk dediğimiz şey, davranış olgunluğu, dil, kültür olgunluğu, tarihten gelen kararlar ve yapılmış eylemlerle sonra gelenlere malolmuş bir dinginlik ve huzurdur. Bu, edebiyata olduğu gibi yansır. Ve edebiyat da böyle bir konumun kurulmasına yardımcı olur. Dilde yapılan işler bir bütünlüğün sağlanması davasıdır. Ben eğer bu bütünlüğü sağlamaya yardım etmiyorsam cevalacoz bir adamımdır. İşte burası, öyle bir dilin önemi ortaya çıkıyor.

Rönesans başladığında büyük hareket şuydu: Ticaret, deniz ticareti birim-

leri kurulmuştu, Veredik, Cenova gibi. Denebilir ki bu Merkantilist ana birikimle hümanizm başlamıştır. İşte Erasmus. Bunlar Roma'nın bu büyük bünyeleşmesinin ıskolastiği karşı insancıl değerlerini ait oldukları burjuva sınıfının çıkarları açısından yorumlayarak yeni bir açılımı getirdiler. Bu dediğim sadece yazılı edebiyat üzerinedir. Onun ötesinde, Latince bilen, Latino-Roman Fransa, İspanya, İtalya, bütünmemleketlerde... -tarihi biraz hızlandıralım- Lutherizm'den başlayan millileşme, burjuvalaşma, aristokrasiye ve kiliseye karşı tepkiler yoğunlaşmaktaydı. Ben bunları bir tarihçi gözüyle değil, özetleme edasıyla anlattığım için okurlar kusura bakmasınlar, fakat Latince ve Yunanca kilisenin elinden alınıp Eflatun'a, Aristo'ya (Kilise'nin Aristosu'na değil), Homeros'a, Aşil'e, Europides'e, Sofokles'e, Aristofanes'e... bütün o put taparlara bağlandığı anda, yeni bir insancıllıkla yaratılmıştır. Bizler ki, tamamen yanlış bir yorumla, kendimi müslüman geleneğinde sayıyoruz. Burada büyük hatalar ettik. Bu adamlar, bu Latin-Roman hümanizmi içinde iskolastik geleneğin dışına çıkmakla beraber bir taraftan da Papa'ya ve Papa'nın uşağı olan feodal kraliyetlerle mücadeleye başladılar. Bunun içinden "vernaküler" dediğimiz yerli dil, milli dil başladı. Bunlar mesela Fransa'da Rabelais gibi, İngiltere'de Chouiser gibi adamlar çıkardı. Bunların anlatmak istediği... Tabii Dante çıktı. Bunların anlatmak istediği, adı konmasa da milli dili kurmaktı. Biraz daha ileride aynı tutumu Goethe'de, Puşkin'de, Shakespeare'de göreceğiz.

Demek oluyor ki bu iş, iki büyük kalasa dayanır. Birisi dayanıklılık, yani yazıda süreklilik ölçütü taşıyan dinginlik, sade anlatım, davranışlarda olgunluk, belki de durgunluk... İkincisi, mütemadiyen bir bütünlüğe, geleneğe bağlılık. Klasik, aşağı yukarı budur.

Gelelim Türkiye'ye... Türkiye klasik yetiştiremez. Türkiye klasik bir ülke değil. Türkiye göçebe... 16 devlet kurmuşuz diyoruz, 15 devletkurmadan 16.sını kuramazsınız. Türkiye'nin klasisizmi denen şey temelden batmıştır. Bir Yunus'u biliyoruz, Mercimek Ahmet'i biliyoruz, Selçuk mimarisini biliyoruz. Onun ötesinde bu **Kuruluş** filmini seyrediyoruz. Hiçbir şekilde beni ırgalamıyor. Benim istediğim dil bütünlüğüdür. Çünkü klasik, anca dil bütünlüğünden kurulur... Şimdi tarih denen şey, milli tarih denen şey mıstıkı milli değildir. Ben 13.yy'da Yunus'u anlayıp ondan sonra lügata bakaraktan Necati'yi okuyorsam bu iş yatmıştır.

Türkiye'de bu iş olmamıştır. Lafı bile yanlıştır. Yoktur çünkü. Başlamamıştır çünkü. En büyük örneği de şudur: Türkiye, hayatında hiç bilmediği bir dille abdest alıp namaz kılmakta, oruç tutmaktadır. milli dil kurulmamıştır. Kimse Arapça'yı Türkçe'ye çevirmemiştir Luther gibi... Yani bu herifler ibadette bile kendi dilleriyle bütünleşememişlerdir. Yani ibadet ettiğimiz dilde konuşmayı bile bilmiyoruz. Yani bir memleketin dili yoksa nesi vardır allasen... Klasikmiş.

Bizim klasikten kastımız şuydu; bir ikinci dil istiyorduk. Bize yabancı olmayan, ama aynı zamanda bize bir disiplin getiren bir ikinci dil. Bu Türkçe göçebe bir dildir ve bir dil Hint-Avrupa grubundan olmadığı zaman işi bayaa zordur.

Melih Cevdet bu konuda baştan sona haklıdır. Ki Melih'i, kendi kafamda ancak kavga için görürüm, fakat burada haklı. Türk klasiği yok. Bunun için de yerinmeye lüzum yok. T.S.Eliot'un dediği gibi "Her edebiyatın kendi zenginlikleri ve eksiklikleri vardır. Bir dilin şartları ve o dili konuşan toplumun tarihinden gelen şartlar, klasik bir devre ya da yazara sahip olma ümidini silebilir. Bu, sevinilecek bir durum olmadığı gibi, yerinilecek bir durum da değildir."

Buna dayanarak şunu da diyebiliriz ki, bir başka açıdan, Türkçe korkunç bir dildir, Hint-Avrupa dili olmasa da... Korkunç maceracı bir dildir Türkçe. İstediğini yapabilirsin. Fransızca, İngilizce gibi değil. Nereden kaptırdığını kimse bilemez. Çılgın bir dil, haarika işler yapılabilir. Kimse bilemez ne numaralar yaptığını. Yunus'tan mı, Mercimek Ahmet'ten mi, Nefî'den mi çıktığını kimse bilemez. Pascal'la Pascal olabilir, Dosteyevski'yle Karamazoflar'ı öldürür, Tolstoy'la muharebe yaparız. Hayatımda böyle bir dil görmedim. Bu akıllılar bilmiyorlar bu dili. Bu kadar hürriyetsiz bir memlekette bu kadar hürriyeti olan bir dil. Yalama, dahil...

Şimdi, bir daha: klasik dediğimiz şey nedir?

İyi bir şiir olacak, iyi bir şair olacak, iyi bir manzara, iyi bir kitaplık olacak, büyük bir insan olacak. Konuşabileceğimiz... Galiben musikiden anlayacak, caz bilecek. İyi bir kahve olacak, iyi bir kahpe olacak. Çok iyi bir ağaç olacak, çok iyi bir mevsim olacak... Kar yağmıyor olur gibi değil, bahar açmış gibi de değil... İşte, klasik böyle olacak.□

"Elbette klasiğimiz olsa isyan ederdim. Nâzım Hikmet isyan ede ede Abdülhak Hamit gibi bir aptala isyan etti. Mehmet Akif'i ise benimsemek zorundaydı, inanmış adam diye... Tevfik Fikret, zaten Aşiyan'da oturan bir Amerikan kanaryasıydı."

"Türkiye'de bu iş olmamıştır. Lafı bile yanlıştır. Yoktur çünkü. Başlamamıştır çünkü. En büyük örneği de şudur: Türkiye, hayatında hiç bilmediği bir dille abdest alıp namaz kılmakta, oruç tutmaktadır. Milli dil kurulmamıştır."

KLASİK NEDİR?*

T.S.Eliot

Bu yazıda ele aldığım konu basitçe "Klasik Nedir?" sorusudur. Bu yeni bir soru değildir. Meselâ, St.Beuve'un bu başlığı taşıyan meşhur bir denemesi vardır. Özellikle Virgil'i düşünürek bu soruyu sormakta gösterdiğim ısrarın sebebi açıktır: Çünkü hangi tanıma varırsak varalım, onun Virgil'i içine almayan bir tanım olması mümkün değildir. Hatta bu tanımın özellikle Virgil'e dayalı olarak yapılması gerektiğini güvenle söyleyebiliriz. Bu konuda daha ileri gitmeden, bazı önyargıları bertaraf etmek ve bazı yanlış anlamalara karşı tedbir almak istiyorum. Bununla, "Klasik" kelimesinin bizden önceki kullanışlarını yasaklamayı veya onların yerine geçebilecek yeni bir tanım getirmeyi amaçlamıyorum. "Klasik" kelimesi, çeşitli yerlerde çeşitli anlamlara gelir ve gelmeğe de devam edecektir. Ben, bu kelimenin aşağıdaki fikir ortamı içindeki anlamıyla ilgilenmekteyim. Kelimeyi aşağıdaki şekilde tanımlamakla, gelecekte kimseyi onu şimdiye kadar kullanıldığı şekillerde kullanmamaya mecbur etmiyorum. Gelecekte herhangi bir yazımda veya konuşmamda, "klasik" kelimesini herhangi bir dildeki "standart bir yazar" için, alanındaki öneminden, devamlılığından veya sadece büyüklüğünden dolayı kullandığım görülürse, kimse benden bundan dolayı özür dilememi beklememelidir. Bazı durumlarda da "klasikler" derken, yerine göre ya Latin ve Yunan edebiyatını ya da bu dillerin en büyük yazarlarını ima edebilirm. Ve nihayet, burada "klasik" konusunda yapacağım açıklama, "romantik" ve "klasik" tartışmasının dışında tutulmalıdır. Edebiyatta politik fırtınalara sebep olan bu iki kelimeyi çantasında saklamasını Aeolus'tan rica ediyorum.

Şimdi ikinci meseleye gelelim: Romantik - klasik çatışmasının terimleri içinde, bir esere "klasik" demek, içinde bulunduğumuz gruba göre, ya bir eseri göklere çıkarmak ya da yerin dibine batırmak demektir. Bu, o eserin şekilce kusursuzluğu anlamına gelen meziyetlerinden, ya da mutlak donma noktasında kusurlu oluşundan söz etmek demektir. Ben, burada, sanatın bir çeşidini tanımlamak istiyorum; onun mutlak bir şekilde ve her bakımdan bir başka sanat çeşidinden daha iyi veya kötü olması beni ilgilendirmiyor. Bir klasik eserde görmek istediğim nitelikleri tek tek ele alacağım. Bununla beraber, eğer bir edebiyat büyük bir edebiyat ise, bütün bu nitelikleri kendisinde toplamış bir yazara veya edebî bir devre sahip olması gerekir, demek istemiyorum. Eğer, düşündüğüm gibi, bütün bu nitelikler Virgil'de varsa, bu onun şimdiye kadar yaşamış olan şairlerin en büyüğü olduğunu iddia etmek demek değildir. Herhangi bir şair için böyle bir iddiada bulunmak bana anlamsız görünüyor. Şüphesiz ki, Latin edebiyatının herhangi bir edebiyattan daha büyük olduğunu söylemek de istemiyorum. Eğer bir edebiyatta hiçbir yazar veya hiçbir devir tam olarak klasik değilse, bunu o edebiyatın kusuru olarak düşünmemeliyiz. İngiliz edebiyatında olduğu gibi, "klasik" olmak için gerekli niteliklerin çoğuna sahip olan bir devrin o edebiyatta en büyük devir olup olmadığını da düşünmek zorunda değiliz. Aralarında İngiliz edebiyatının önemli bir yer aldığı ve içlerinde klasik nitelikleri paylaşan çeşitli yazar ve edebî devirlerin bulunduğu edebiyatların daha zengin olacakları düşüncesindeyim. Her edebiyatın kendi zenginlikleri ve eksiklikleri vardır. Bir dilin şartları ve o dili konuşan toplumun tarihindeki şartlar, klasik bir devire veya klasik bir yazara sahip olma ümidini ortadan kaldırabilir. Bu, sevinecek bir durum olmadığı gibi, üzülecek bir durum da değildir. Roma tarihinde ve Latin dilinde öyle bir mucize olmuştur ki, belli bir anda eşsiz bir klasik yazarın doğması mümkün olmuştur. Bununla beraber unutulmamalıdır ki, bir klasiğin yaratılması belli bir şairin varlığını ve o şairin bir ömür boyu gösterdiği gayret ve çabayı gerektirmiştir. Tabiidir ki, Virgil, büyük bir klasik eser yarattığını bilemezdi. Herhangi bir şair gibi o da, sadece ne yapmaya çalıştığının farkındaydı. Onun amaçlayamayacağı ve bilemeyeceği tek şey, klasik bir eseri yaratmak üzere olmasıydı. Çünkü, bir eserin klasik olarak tanımlanması, onun sonradan geliştirilen tarihi bir perspektif içinde değerlendirilmesiyle mümkündür.

"Klasik" ile ne demek istediğimi en iyi anlatan ve üzerinde durmamız gereken kelime "olgunluk" kelimesidir. Virgil gibi evrensel anlamda klasik olan bir şairle sadece bir tek dil ve edebiyat içinde veya belli bir devrin hayat görüşüne göre klasik sayılabilecek bir şair arasındaki farkı belirteceğim. Bir klasik sadece bir medeniyet, bir dil ve edebiyat olgun bir çağa eriştiği zaman doğar. Ve nihayet bir klasik, olgun bir dimağın mahsulüdür. Klasik bir esere evrensel boyutlarını kazandırmakta şairin dimağındaki kavrama gücü kadar, eserin içinde yaratıldığı medeniyet ve dil de önemlidir. "Olgunluk" kelimesinin anlamını, onun okuyucu tarafından bilindiğini varsaymaksızın, tanımlamak hemen hemen imkânsızdır. Öyleyse gerçekten eğitilmiş olduğumuz kadar olgun kişilersek, karşılaştığımız insanlarda olduğu gibi, bir medeniyet ve edebiyatta da olgunluğun farkına varabiliriz. Olgun olmayan kişiler için olgunluğun anlamını gerçekten anlaşılır hale getirmek, hatta kabul edilmesini sağlamak belki de imkânsızdır. Fakat eğer olgun kişilersek, ya olgunluğun hemen farkına varırız ya da daha yakından tanıdıkça onun şuuruna varırız. Meselâ, Shakespeare'in eserlerini inceleyen bir kimse, kendisi olgunlaştıkça, Shakespeare'in dimağındaki olgunlaşmayı da anlamak-

* Vergilius Derneği'ne hitaben Başkanlık Kürsüsü'nden konuşma.

ta gecikmeyecektir. Hatta iyice olgunlaşmamış bir okuyucu bile, Tudor devrinin başından Shakespeare'in oyunlarına kadar uzanan süreç içinde, bir bütün olarak Elizabeth devri edebiyatında ve tiyatro eserlerinde meydana gelen hızlı gelişmeyi anlayabilir ve Shakespeare'den sonraki devirde yaratılan oyunlardaki bozulmayı görebilir. Hatta biraz incelediğimiz zaman, Christopher Marlow'un oyunlarının, aynı yaşta Shakespeare'in yazdıklarından üslup ve kavrama gücü yönünden daha olgun bir dimağın mahsulü olduklarını görürüz. Acaba Marlow, Shakespeare kadar uzun ömürlü olsaydı, gelişmesi aynı hızda devam eder miydi? Bunun üzerinde kafa yormak da çok ilgi çekici olabilir, fakat ben buna pek inanmıyorum, çünkü başkalarından daha erken olgunlaşan bazı dimağlar olduğu gibi, bunların bu gelişmeyi sürdürmediklerini de görmekteyiz. Önce, olgunluğun değerinin olgunlaşan şeyin değerine bağlı olduğunu, sonra da yazarların olgunluklarıyla ve edebî devirlerin nisbî olgunluklarıyla ne zaman ilgilenmemiz gerektiğini hatırlatmak isterim. Fert olarak olgun bir dimağa sahip olan bir yazar, ulaştığı olgunluk seviyesinin altında bir devirde yaşıyor olabilir. Bir edebiyattaki olgunluk, kendisini yaratan toplumun olgunluğunu yansıtır. Fert olarak bir yazar, özellikle Shakespeare ve Virgil, kendi dillerini geliştirmek için çok şey yapmış olabilirler. Fakat kendilerinden önceki yazarlar, bu dilleri onların katkısı için hazır bir hale getirmemişlerse, onların da bu dilleri olgunlaştırması beklenemez. Bunun için olgun bir edebiyatın altında bir tarih vardır. Bu tarih, sadece zaman içinde yer alan olayların bir hikâyesi, el yazmalarının, şu veya bu çeşitten yazıların birikimi değildir. Bu tarihte bir dilin potansiyellerinin, dilin imkânları içinde, bizim kontrolumuz dışında ve düzenli bir şekilde gelişerek kendisini gerçekleştirdiği görülür.

Bir toplumun ve bir edebiyatın da, bir insan gibi, her bakımdan aynı anda olgunlaşamayacağı dikkate değer bir noktadır. Vaktinden evvel gelişmiş bir çocukta da, herhangi bir çocukla mukayese edildiği zaman, ekseriya içinde bulunduğu yaşa göre gelişmemiş yanlar vardır. İngiliz edebiyatının, kusursuz bir denge, muhteva ve olgunluğa sahip olan herhangi bir devri var mıdır? Olduğunu zannetmiyorum. Daha sonra da bu noktaya değineceğim gibi, ümit ederim ki böyle bir devir yoktur. İngiliz edebiyatında herhangi bir şairin, ömür boyunca Shakespeare kadar olgunlaşabildiğini söyleyemeyiz. Hiçbir şairin İngilizceyi en muğlak düşünceyi veya duygunun en ince tonlarını onun kadar ustalıkla ifade edebilecek bir şekilde geliştirdiğini de söyleyemeyiz. Yine de Congreve'in Dünyanın Gidişi (The Way of the World) adlı eserinin bir bakıma Shakespeare'in herhangi bir eserinden daha olgun olduğunu hissetmeden edemeyiz. Fakat bu eserin sadece bir bakımdan daha olgun olduğunu, yani daha olgun bir davranış biçimini sergilediğini söyleyebiliriz. Congreve'in eğlendirmek için yazdığı toplum, bizim bakış açımızdan oldukça kaba ve terbiyesiz bir toplumdur. Bununla beraber, Congreve'in toplumu bize Tudorlardan daha yakındır ve belki onları sert bir şekilde yargılamamızın sebebi de budur. Congreve'inki daha az mahalli ve daha medeni bir toplumdu. Fakat bu toplumda düşünce daha sığ, duygu ise daha sınırlıydı. Çağın dimağı bazı melekelerini yitirmiş, bazılarını ise geliştirerek gerçekleştirmişti. Sonuç olarak dimağ olgunluğuna davranış olgunluğunu da eklememiz gerekmektedir.

Dilde olgunluğa doğru gelişmeyi, şiir dilinden ziyade, nesir dilinde hemen tanıyıp kabullenmek daha kolaydır. Nesir dilinde büyüklüğü tayin eden ferdi farklar dikkatimizi pek dağıtmaz; ortak bir kelime hazinesini ve cümle yapısını kullanma eğilimimiz daha fazladır. Gerçekte bu ortak ölçülerden en çok sapan yani aşırı bir ölçüde ferdi olan nesir "mensur şiirde" kullanılan dildir. İngiltere'nin şiirde mucizeler yarattığı bir devirde, nesir dili nisbeten olgunluktan uzaktı ve sadece belli amaçlara hizmet edecek şekilde gelişmişti. Aynı zamanda İngiliz şiirindeki büyüklüğe erişmekten uzak olan Fransızca'da ise, nesir dil İngilizce nesir dilinden çok daha olgundu. Herhangi bir Tudor devri yazarını Montaigne ile mukayese edebilirsiniz. Montaigne ise, bir üslup yaratıcısı olarak sadece bir öncüydü ve onun üslubu, bir klasik eserin Fransızca'daki taleplerini karşılayacak kadar gelişmiş değildi. Bizim nesrimiz, başka dillerle yarışmaya hazır olmadan önce, bazı görevleri yapmaya hazırdı. Nesir yazarlarından Malory'yi Hooker'dan, Hooker'ı Hobbes'dan ve Hobbes'u da Addison'dan önce düşünebiliriz. Bu ölçüyü şiire uygulamamız güç olduğu halde, klasik bir nesrin gelişmesini, ortak bir üsluba doğru gelişme olarak görebiliriz. Bununla en iyi yazarların üslup bakımından farksız olduklarını söylemek istemiyorum; özde olan ayırıcı farklar varlıklarını sürdürmektedirler. Bu, farkların daha az olmasından ziyade, daha girift ve ince noktalarda olmasından ileri gelmektedir. Addison ve Swift'in nesirleri arasındaki fark, hassas bir dimağa sahip olan işin erbabı için, yıllanmış şarap çeşitleri arasındaki farklar kadar bellidir. Belli bir devirde yaratılan klasik bir nesirde bulduğumuz şey, gazete yazarlarının kullandıkları çeşitten ortak bir yazı üslubu olmaktan ziyade, ortak bir zevktir. Klasik bir devirden önceki bir devirde, yeknesak veya ortak ölçülerden sapmalar (eccentricity) görülebilir: Bu devirde biteviyelik vardır, çünkü dilin zenginlikleri henüz keşfedilmemiştir; ortak ölçülerden sapmalar vardır, çünkü henüz

T.S.Eliot

herkesçe kabul edilmiş bir standart üslup yoktur. Bu da, nesir dilinde sadelikten ve doğruluktan uzaklaşma ve gösteriş düşkünlüğü demektir. Klasik bir devri takip eden devirde de, yeknesak ve ortak bir üsluptan sapmalar görülebilir: Dilde biteviyelik vardır, çünkü dilin kaynakları hiç olmazsa o an için tüketilmiştir; ortak üsluptan sapma vardır, çünkü yazarın kendisine has üslubu, (orijinallik) üslupta doğruluktan daha geçerli bir değer olmuştur. Ortak bir üslup geliştirebilmiş bir devir, toplumun kısa bir süre için de olsa, düzen, devamlılık, denge ve ahenge ulaşmayı başardığı bir devirdir. Ferdi üslupların ifrata vardığı bir toplum ise, ya olgunluktan yoksundur ya da bunamıştır.

Dilde olgunluğun, dimağ ve davranış olgunluğuyla birlikte bulunmasını beklemek çok tabii bir şeydir. Bir toplum, "geçmiş"e eleştirici ve akılcı bir tavır alabildiği, "hal"e güvendiği ve "gelecek" konusunda şuurlandırdığı şüpheleri olmadığı zaman, dilin olgunluğa yaklaşması beklenebilir. Edebiyatta bu, şairin kendisinden öncekileri bilmesi ve bizim de onun eserinde geleneği bulmamız demektir. Bir şairin gelenekçi olması, kişiliğini ve özel üslubunu kaybetmesi anlamına gelmez. Bu geleneği oluşturan şairler, büyük ve çok şanlı, şerefli kişiler olabilirler; fakat onların büyük başarıları dilde hâlâ geliştirilmemiş kaynakların olduğunu bize unutturmamalı ve genç yazarlar dillerinde yapılabilecek her şeyin geçmişte yapılıp bitirildiğini düşünecek şekilde korku ve baskı altında kalmamalıdırlar. Olgunlaşmış bir şair, kendisinden öncekilerin eksik bıraktıkları bir şeyi yapma ümidiyle harekete geçebilir; parlak bir gencin ana ve babasının davranış, alışkanlık ve inançlarına isyan etmesi gibi, şair de seleflerine karşı gelebilir. Fakat geçmişe baktığımız zaman, onun da kendi geleneğini yaşattığını, geleneğin özünü oluşturan ayırıcı vasıfları muhafaza ettiğini, kendine has farkların ise, içinde yaşadığı bir başka çağın şartlarından doğan farklar olduğunu görebiliriz. Öte yandan, atalarının şöhreti altında ezilmiş, hayatları kararmış bazı kişiler için muktedir oldukları her başarı nasıl nisbeten önemsiz görünürse, bu devrin şiiri de, kendisinden bir önceki devrin parlaklığıyla yarışacak gücü bulmayabilir. Herhangi bir devrin sonunda, ya sadece geçmiş şuuruyla yaşayan ya da gelecekten beklentilerini sadece geçmişi inkâr üzerine inşa eden şairler görürüz. Öyleyse, bir toplumda edebi yaratıcılığın devamlılığı, en geniş anlamda geçmişin edebiyatında gerçekleştirilmiş, kolektif bir dimağ veya şuur olarak tanımlayabileceğimiz gelenekle, yaşayan kuşağın kendine has özellikleri arasında kurulan, tanımlanması çok güç bir denge sayesinde mümkündür.

Elizabeth devri edebiyatına bütünüyle büyük veya olgun diyemeyiz. Bu devrin edebiyatı klasik de değildir. Yunan ve Latin edebiyatlarını birbirleriyle mukayese edemeyiz, çünkü Latin edebiyatının arkasında Yunan edebiyatı vardır. Herhangi bir modern edebiyatla bu edebiyatlar arasında da bir kıyaslama yapamayız, çünkü modern edebiyatların arkasında bu edebiyatlar vardır. Rönesansta, bu devir edebiyatının eski Yunan ve Latin edebiyatlarına borçlu olduğu olgunluğa benzeyen bir şeyler vardır. Milton'la olgunluğa yaklaştığımızın farkına varıyoruz. Milton, İngiliz edebiyatının geçmişine eleştirici ve akılcı bir tavır almak için, kendisinden önceki büyük yazarlardan daha iyi durumdaydı. Milton'u okumak, Milton'un şiirlerini mümkün kılan Spenser'in katkılarına ve dehasına duyduğumuz saygı ve şükranda ne kadar haklı olduğumuzu anlamak demektir. Yine de, Milton'un üslubuna klasik üslup denemez. Onun üslubu, hâlâ gelişmekte olan ve ustaları, İngiliz olmaktan ziyade Latin ve biraz da Yunanlı olan bir yazarın üslubudur. Bu, önce Johnson'un, sonra da Landor'un, Milton'un üslubunun İngiliz olmamasından şikayet ettikleri zaman söylediklerinden başka bir şey değildir. Milton'un, dilimizi geliştirmek için çok şey yaptığını söyleyerek bu hükmü hemen yumuşatalım. Klasik bir üsluba yaklaştığımızı gösteren işaretlerden birisi, içinde bir fikrin tamamlandığı bileşik cümle yapılarındaki unsurların artmasıdır. Shakespeare'in ilk oyunlarından son oyunlarına kadar kullandığı dili incelersek, böyle bir gelişmeyi kolayca görebiliriz. Hatta yazar, son oyunlarında, bu bakımdan öteki nazım çeşitlerinden daha sınırlı olan dramatik şiirin imkânları içinde en girift cümle yapılarını kullanmaktan çekinmemiştir. Amacımız, bileşik cümle yapmak için birleşik cümle yapmak değildir. Önce maksadımız, duygu ve düşüncenin en ince tonlarını doğru olarak ifade etmek olmalıdır; sonra bu çeşit cümleler, şiirin musikisinde zerafet ve çeşitlilik yaratmak için gereklidir. Bir yazar, bileşik cümle yapma merakından dolayı herhangi bir şeyi sade bir şekilde söylemek yeteneğini kaybetmiş göründüğü zaman, basit cümleler içinde ifade edilebilecek fikirleri, şekle düşkünlüğünden dolayı dolambaçlı ve süslü bir şekilde söylemek tutkusuna kapıldığı ve böylece ifade ortamını sınırlandırdığı zaman, bileşik cümleler öz ve sağlıklarını yitirirler ve yazar da konuşulan dille ilişkisini kesmiş olur. Bununla beraber, nazım dili şairden şaire el değiştirerek geliştikçe, yeknesak olmaktan kurtulup, çeşitliliğe erişir ve basitlikten kurtulup girift bir yapıya doğru gelişir. Nazım dili yozlaşmaya başladığı zaman ise, dehânın dile kazandırdığı hayat ve anlamdan yoksun olan kalıbı yaşatsa da, tekrar yeknesaklığa döner. Virgil'den önceki ve sonraki şairler için bu genellemelerin ne kadar geçerli olduğunu kendi kendinize anlayabilirsiniz. Aynı yeknesaklığı, Milton öyle olmadığı halde, onu taklit eden şairlerde de görebilirsiniz. Böyle büyük şairlerden sonra, dilde yeni bir sadeliğin, hatta hamlığın tek şık olduğu bir zaman gelebilir.

Zannederim ne söylemek istediğimi anlamış bulunuyorsunuz. Klasik bir eserde bulunması gereken olgun bir dimağ, davranış olgunluğu, dilde olgunluk ve ortak üslupta kusursuzluk gibi niteliklerin hemen hemen hepsi XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatında en çok Pope'un şiirlerinde vardır. Eğer bu konuda söyleyebileceklerimin hepsi bu kadar olsaydı, bu pek yeni ve söylemeye değer bir şey olmazdı. Ayrıca daha önce yapılmış olan iki hatadan birini seçmeyi teklif etmiş olurdum. Bunlardan birisi XVIII. yüzyılın İngiliz edebiyatında en kusursuz devir olduğudur; öteki ise, klasik edebiyat fikrinin tamamen şüpheyle karşılanmasıdır. Benim fikrimce, İngiliz edebiyatında ne klasik bir devir ne de klasik bir şair vardır. Bu nedenle böyle olduğunu anladığımızda, üzülmek için hiçbir sebep olmadığını da görürüz. Bununla beraber, klasik bir edebiyat idealini daima muhafaza etmeliyiz; çünkü bunun böyle olması gerekir. İngiliz dehasının, klasik ideali gerçekleştiremeden önce yapacağı başka şeyleri olduğu için, Pope devrini ne reddedebiliriz ne de olduğundan fazla gösterebiliriz. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin ne ölçüde gerçekleştirildiğini eleştirici bir değerlendirmeden geçirmeden önce, İngiliz edebiyatını bir bütün olarak görmemiz mümkün değildir ve gelecekte de böyle bir şeyi amaçlamak doğru olmaz. Bu demektir ki, Pope'un eserlerinin zevkine varmadıkça, İngiliz şiirini tam olarak anlayamayız. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin gerçekleştirilmesinin bir hayli pahalıya mal olduğu oldukça açıktır. Bu nitelikler

gerçekleştirilirken, İngiliz şiirinde pek çok sayıda potansiyelin işlenmeden bırakıldığı bir gerçektir. Görülüyor ki, bir ölçüde bazı potansiyelleri gerçekleştirmek için diğerlerinin feda edilmesi, genellikle hayatta olduğu gibi sanatta da bir mecburiyettir. Hayatta bir şey kazanmak için başka bir şeyden fedakârlık yapmak istemeyen kişi ya vasat bir seviyede kalacak ya da başarısız olacaktır. Öte yandan bir uzmanın çok az şey elde etmek için pek çok şeyi feda ettiğini de görmekteyiz ve bazen sadece tek bir sahada bilgi sahibi olmak için yaratıldıklarından dolayı feda edecek hiçbir şeyi olmayan kimseler de vardır. Fakat XVIII. yüzyıl edebiyatında pek çok şeyin ifade bulmadığını söylemek için sebeplerimiz vardır. Bu yüzyılın yazarları olgun fakat muhteva bakımından dar bir dimağa sahiptiler. İngiliz toplumu ve İngiliz edebiyatı mahalli değildir. Yani bu edebiyat, en iyi Avrupa toplumundan ve edebiyatından tecrit edilecek ve onun gerisinde kalacak şekilde mahalli değildi. Yine de bu çağ, bir bakımdan belli bir bölgenin edebiyatına sahipti. İngiltere'de Shakespeare, Jeremy Taylor ve Milton'ın, Fransa'da Racine, Moliere ve Pascal'ı düşündüğünüz zaman, XVIII. yüzyılın sadece işlediği toprağı sınırlayarak şekil bakımdan kusursuz bir bahçe yarattığını söyleyebiliriz. Eğer klasik bir eser gerçekten ulaşılmaya değen bir ideal ise, XIII. yüzyıl edebiyatının sahip olamadığı zengin ve evrensel bir tecrübeyi ifade etmeye muktedir olmalıdır. Bu nitelikler, İngiliz edebiyatında benim kastettiğim anlamda klasik sayılamayan Chaucer gibi büyük yazarlarda ve tam mânâsıyla Dante'nin ortaçağın ürünü olan dimağında vardır. Çünkü, modern bir Avrupa dilinde yazılmış olan İlâhi Komedi'de klasik bir eserin bütün özelliklerini buluruz. Özellikle dini duygular bakımından XVIII. yüzyıl yazarları, çok sınırlı bir duyarlılık ölçüsü içinde sıkışıp kalmışlardır. Bu, en azından İngiltere'de şiirin Hıristiyanlığın etkisi altında olmaması anlamına gelmez; hatta bu devrin şairlerinin imanlı Hıristiyanlar olmadıklarını da söyleyemeyiz. Çünkü imanda gerçek anlamda samimiyet ve ilkelere bağlılık bakımından, Samuel Johnson'dan daha dindar bir şair bulmak zordur. Bununla beraber, inanç ve onun uygulanmasında tamamen oradanburdan kaptıklarıyla yetinen Shakespeare'in şiirlerinde daha derin dini duyguların ifadesi vardır. İşte duygulardaki bu sınırlılık, XVIII. yüzyıl şiirini evrensel olmaktan uzaklaştırmıştır. Bu anlamda XIX. yüzyıl şiirinin daha mahalli olduğunu söylemeden geçmemeliyiz. Bu, ortak inanç ve kültürün çöktüğünü ve Hıristiyanlığın çözüldüğünü gösteren bir mahalliliktir. Öyleyse İngiliz edebiyatında XVIII. yüzyıl, klasik ölçülere sahip olmakta gösterdiği başarıda gelecek için örnek olabilecek ölçüde büyük bir öneme sahip olmasına rağmen, gerçek anlamda klasik bir eserin yaratılmasını mümkün kılan şarttan yoksundu. Bu şartın ne olduğunu bilmek için Virgil'e dönmemiz gerekmektedir.

Önce Virgil'in içinde yetiştiği medeniyet ve kullandığı dilin tarihinde varlığını gördüğümüz müstesna an bakımından, yukarda söz ettiğim klasik nitelikleri bir kere daha ele almak isterim. Bir yazarın olgun bir dimağa sahip olması, bir tarihe ve tarih şuuruna sahip olmakla mümkündür. Tarih şuurunun uyanması, sadece şairin kendi milletinin tarihinden başka bir milletin tarihini de bilmesiyle mümkündür. Tarihte kendi yerimizi bulabilmek için buna ihtiyacımız vardır. Hiç olmazsa yüksek bir medeniyete sahip olan bir milletin veya bizimki ile karışarak onu etkisi altında bırakacak ölçüde bizimkine benzeyen bir başka medeniyetin tarihini bilmemiz gerekir. Bu, Romalılar'ın sahip olduğu, fakat başarılarını ne kadar çok takdir edersek edelim Yunanlılar'ın sahip olamadıkları bir şuurdur. Bu şüphesiz ki Virgil'in geliştirmek için çok şey yaptığı bir şuurdur. Kariyerinin başlangıcından beri Virgil, kendisinden öncekiler ve çağdaşlar gibi Yunan şiirindeki keşif, gelenek ve icatları devamlı bir şekilde kendi amacına uygun olarak değiştirmiş ve kullanmıştır. Yabancı bir edebiyattan bu şekilde faydalanmak, bir yazarın kendi edebiyatının daha önceki kaynaklarından yararlanmasının ötesinde bir seviyeye eriştiğini gösterir. Yunan şiirinden ve kendisinden önceki Latin şiirinden faydalanmak konusunda hiçbir şairin Virgil'den daha hassas bir denge duygusuna sahip olduğu söylenemez. İşte bir medeniyet ve edebiyatın başka bir medeniyetle ilişkili olarak gösterdiği bu gelişme, Virgil'in destan konusuna, sahip olduğu anlamı kazandırmıştır. Homer'in destanında Yunanlılar ve Troyalılar arasındaki çatışma, Yunan şehir devletlerinden biriyle, ona karşı diğerlerinin oluşturduğu bir birlik arasındaki kan davasından pek de farklı bir şey değildir. Aeneas'ın hikâyesinin arkasında, daha köklü bir farkın ve aynı zamanda iki kültür arasındaki akrabalığın ve nihayet her iki kültürü de kucaklayan bir kaderin şuuru vardır.

Virgil'in dimağındaki olgunluk ve yaşadığı çağın olgunluğu bu tarih şuurunda ifade bulmaktadır. Bir şairin dimağ olgunluğu ile onun davranışlarındaki olgunluğu ve medeniliği bir arada düşünüyorum. Kendisini aniden geçmişte tasavvur eden bir çağdaş Avrupalı için Romalılar'ın ve Atinalılar'ın sosyal davranışları vahşi, kırıcı ve kaba görünebilir. Eğer şair eserde kendi toplumunda gördüğü davranışlardan daha üstün ve ince davranışları ifade edebiliyorsa, bu onun kendi halkının gelecekteki davranışlarını tayin etmesi ve oldukça farklı bir davranış kalıbını sunmasından ziyade, kendi milletinin nasıl davranması gerektiğini ifade etmek istemesi anlamına gelir. Kral Edward devrinde İngiltere'de evlerde yapılan zengin toplantılar, Henry James'in eserlerindeki toplantılarla aynı değildi. Henry James'in sunduğu toplum, içinde yaşadığı gerçek toplumun geleceğini yansıtmıyordu, onun idealleştirilmiş bir şekliydi. Zannederim, herhangi bir Latin şairinden ziyade Virgil'de -çünkü Virgil ile mukayese ettiğimiz zaman Cattallus ve Propertius ve Horace vasat kişiler olarak kalırlar- ince bir duygululuktan kaynaklanan zarif davranışların ve özellikle toplum içinde ve özel hayatta, şaşmaz bir şekilde beşeri davranışların bir ölçüsü olan kadın-erkek ilişkisinin şuuruna varırız. Benden çok daha üstün olduğuna inandığım pek çok bilim adamı arasında Aeneas ve Dido hikâyesini değerlendirmek bana düşmez. Fakat kitabın dördüncü bölümünde Aeneas'ın Dido'nun gölgesiyle karşılaşmasını yalnız şiirde bulduğum en acıklı olay olarak değil, aynı zamanda en medeni davranış şekli olarak da düşünmüşümdür. Şiirin bu bölümü anlamca çok muğlak olduğu halde, ifade bakımından çok sadedir. Çünkü şair, bu bölümde bize sadece Dido'nun davranışını anlatmıyor; bundan çok daha önemli olan şey, şairin Aeneas'ın davranışları hakkında söylediklerıdir. Aeneas, Dido'nun davranışı karşısında vicdan azabı duyuyor. Yani şiirde Dido'nun davranışı Aeneas'ın vicdani beklentilerine cevap verecek bir şekilde ifade edilmektedir. Bu karşılaşmada Dido, Aeneas'ı azarlamak yerine çok anlamlı bir şekilde küçümsemektedir. Buna rağmen, bana göre üzerinde durulan nokta Dido'nun affedici olmayışı değildir. En önemli şey, Aeneas'ın, çok manidar bir şekilde, kadere boyun eymekten veya anlaşılması mümkün ol-

mayan daha büyük bir gücün oyuncağı olan tanrıların tuzağına düşmekten başka bir şey yapmadığını bilmesine rağmen, kendi kendisini affedemeyişidir. Burada medeni bir davranış olarak seçtiğim örnek, medeni bir şuur ve vicdanın delilidir. Aeneas da belli bir olaya hangi açıdan bakarsak bakalım, diğer yargılarımız bütün bir Avrupa medeniyetine aittir. Hayatını belli bir gaye uğrunda harcaması gerekmeyen Turnus hariç, Virgil'in bütün karekterlerinin davranışları mahalli olmaktan çok uzaktır; onlar bütün davranışlarıyla hem Romalı hem de Avrupalı'dır. Şüphesiz ki, Virgil eserinde sunduğu nezaket kuralları açısından hiçbir zaman mahalli olmamıştır.

Burada Virgil'in dil ve üslubundaki olgunluğu açıklamak gereksiz bir iştir: Bunu çoğunuz benden iyi bir şekilde yapabilirsiniz ve zannederim hepimiz bu konuda aynı fikirdeyiz. Fakat bu üslubun, Virgil'den önceki ve Virgil'in çok iyi bildiği edebiyat olmaksızın gerçekleşmesinin mümkün olamayacağını tekrarlamakta fayda vardır. Öyle ki, Virgil kendisinden önceki yazarlardan herhangi bir tekniği veya deyimi aldığı veya onda bir değişiklik yaptığı zaman, bir anlamda Latin şiirini tekrar yazıyordu. Virgil, bütün bildiklerini eserinde kullanabilen çok bilgili bir şairdir. Eserini gerçekleştirebilmesi için ardında ihtiyacı olan edebi birikime sahipti. Üslup olgunluğuna gelince, anlam ve musiki bakımından hiçbir şairin Virgil kadar dilin en bileşik yapı kalıplarına hakim olduğunu zannetmiyorum. Buna rağmen Virgil, gerektiği zaman çok büyük bir ustalıkla basit ve sade bir dil kullanmayı da becerebilmiştir. Bu konu üzerinde fazla durmak gerekmez. Fakat "ortak üslûp" konusunda bir iki söz söylemeğe değer, çünkü bu İngiliz şiirinden örnekler vererek açıklayamayacağımız ve yeterince önem vermediğimiz bir şeydir. Modern Avrupa edebiyatında "ortak üslup" idealine en çok yaklaşan dili Dante ve Racine'in eserlerinde buluruz. İngiliz edebiyatında ideale en çok yaklaşan şair Pope'dur. Bununla beraber, Pope'un üslubu, Racine ve Dante'ninkiyle mukayese edildiği zaman ifade ettiği tecrübe unsurları bakımından oldukça sınırlı bir dildir. "Ortak üslup" bir dehânın dili olmaktan ziyade, belli bir devirdeki dilin dehâsının gerçekleştirilmesiyle yaratılalabilir. Pope'u okurken böyle bir izlenim altında kalmıyoruz, çünkü İngilizcede Pope'un yararlanmadığı pek çok kaynağın farkındayız. Aynı şeyi Shakespeare ve Milton'u okurken söyleyemeyiz, çünkü onların dilde yarattıkları mucizenin ve büyüklüklerinin daima farkındayız. Chaucer'da ortak üsluba yaklaştığımızı hissetsek de, onun kullandığı dil bizim ölçülerimize göre farklı ve işlenmemiş bir dildir. Shakespeare ve Milton, tarihin daha sonraki safhalarında görüldüğü gibi, şiir dilinde İngilizcenin sahip olduğu pek çok imkânları değerlendirememişlerdir. Halbuki Virgil'den sonra, Latince farklı bir dil oluncaya kadar, dilde büyük bir gelişmenin olmadığını söylemek daha doğrudur.

Milton

Şu anda daha önce bahsi geçen bir konuya dönmek istiyorum: Bu, tartışmanın başından beri kastettiğim anlamda, klasik bir eserin yaratılmasının, kendisini yaratan halk ve dil için şüphe götürmez bir gurur vesilesi olmasına rağmen, katkısız bir lütuf olup olmadığıdır. Aklımızda böyle bir sorunun olması, Virgil'den sonra Latince şiir yazan kişilerin ne kadar büyük ölçüde onun büyüklüğünün gölgesinde yaşayıp sanatlarına hizmet ettiklerini düşünmek için yeterlidir. Öyle ki, bu şairleri Virgil'in ortaya attığı ölçüler içinde över veya yereriz. Onları yaptıkları büyük bir değişiklikten, hatta sadece taklit ettikleri kaynağın üzerimizde bırakmış olduğu hoş bir etkiyi, zayıf bir şekilde de olsa, uyandırmak için dilin kodunda yaptıkları basit bir düzenlemeden dolayı bile takdir ederiz. Fakat İngiliz şiiri ve Fransız şiiri bu bakımdan talihli sayılabilirler. Çünkü en büyük şairler bile, sadece belli sahalardaki kaynakları işleyebilmişlerdir. İngiliz edebiyatında Shakespeare'in ve kendi edebiyatında da Racine'in devrinden beri İngiltere'de ve Fransa'da birinci sınıf tiyatro eserlerinin yaratıldığını söyleyemeyiz. Milton'dan beri İngiliz edebiyatında çok uzun manzum eserler yazılmasına rağmen, gerçekten büyük bir destan yaratılmamıştır. Her büyük şairin, klasik olsun veya olmasın, işlediği sahada bütün kaynakları tükettiği bir gerçektir. Öyle ki, o saha kısa bir süre için gittikçe azalan sayıda mahsul verdikten sonra, birkaç nesil için nadasa terkedilmektedir.

Edebiyat üzerinde, klasik bir esere atfettiğim etkinin eserin klasik oluşundan ziyade, büyüklüğünden ileri geldiği söylenebilir. Çünkü bu denemede tanımladığım anlamda klasik olma niteliğini Shakespeare ve Milton'dan esirgediğim halde, onların devrinden beri aynı türden, o büyüklükte eserlerin yaratılamadığını da kabul ettim. Her büyük şiirin aynı türde ve aynı büyüklükte başka eserlerin yaratılmasını imkânsızlaştırdığı tartışma kabul etmez bir gerçektir. Bunun sebebi, hiçbir büyük şairin, kendi dilinin imkânları içinde başarabildiği bir işi tekrarlamaktan hoşlanmayacağıdır. Bir dil, kelime hazinesinden ve yapısından ziyade, musikisinde zaman ve sosyal değişmenin sonucu olarak yeterince değişikliğe uğradıktan sonra, Shakespeare kadar büyük bir tiyatro yazarı veya Milton kadar büyük bir destan yazarının yetişmesi mümkündür. Yalnız büyük bir şair değil, aynı zamanda daha küçük olan gerçek bir şair de, dilde bir unsuru kendisinden sonrakiler için yapacak bir şey bırakmayacak şekilde işleyip geliştirebilir. Onun dilde işleyip tükettiği kaynak çok önemsiz olabilir. Böyle büyük bir şair, bü-

yük bir tiyatro eserini veya büyük bir destanı gerçekleştirebilmiş olsa da, başarısı her şeyi ihtiva etmez. Fakat büyük bir şair, aynı zamanda klasik bir şair ise, sadece edebi bir türde başarı göstermekle kalmaz, kendi zamanının dilini de kusursuz bir şekilde kullanır. Böylece dikkatimizi sadece şairin kendisi üzerinde değil, onun kullandığı dil üzerinde de toplamamız gerekir. Klasik bir şair, bir dildeki bütün kaynakları işleyebilen bir kişi olduğu gibi, klasik bir şairi yetiştiren de, işlenebilecek kaynaklara sahip olan bir dildir.

Bu bakımdan, klasik bir şaire sahip olmak yerine, geçmişte çeşitli kaynaklarıyla zengin ve gelecekte geliştirebileceğimiz yenilik imkânları olan bir dile sahip olmakla talihli olup olmadığımızı sorabiliriz. Bir edebiyatın içinde, aynı kültüre sahip olduğumuz zaman, edebiyatımızın geçmişteki başarılarından gurur duyar ve gelecekteki başarılarına güvenle bakarız. Eğer geleceğe inanmıyorsak, geçmiş de tamamen bizim geçmişimiz olmaktan çıkar ve ölü bir medeniyetin geçmişi olur. Bu fikrin, İngiliz edebiyatını zenginleştirmek gayreti içinde olanlar için çok anlamlı olması gerekir. İngilizcede hiçbir klasik şair yoktur. Bunun için herhangi bir yaşayan şair, "ben veya benden sonrakiler, muhafaza edilmeye değer bir eser yaratabiliriz" diyebilir. Çünkü hiç kimse, eğer burada ima edileni anlıyorsa, son şair olma fikrini sükunetle kabul edemez. Fakat konuya edebiyat açısından bakarsak geleceğe duyulan ilginin hiçbir anlamı kalmaz. İki ölü dil arasında bir mukayese yaparsak, bunlardan birine, çok sayıda şaire sahip olduğu için daha büyük diyemediğimiz gibi, diğerine de tek bir şairin eserinde bütün potansiyelleri kusursuz şekilde gerçekleştirildiği için, diğerinden daha büyük bir dil diyemeyiz. Demek istediğim şey şudur ki, İngilizce yaşayan ve içinde yaşadığımız bir dildir. İngilizcedeki bütün potansiyeller tek bir klasik şairin eserinde gerçekleştirilemediği için, çok memnun olabiliriz. Diğer taraftan klasik bir eseri tanımlamak için kullandığımız ölçü de çok önemlidir. Bu ölçüyü kendi edebiyatımızı klasik bir eser yaratabilmiş bir edebiyatla mukayese ederek ve bir bütün olarak değerlendirmekte kullanmayacağımız halde, ona tek tek şairlerimizi değerlendirirken ihtiyacımız olabilir. Bir edebiyatın tek bir klasik eserle zirveye ulaşıp ulaşamayacağı bir talih meselesidir. Bu, büyük ölçüde o dildeki bütün insanların birbiriyle kaynaşma derecesine bağlıdır. Latin dilleri, İngilizceyle mukayese edildiği zaman, daha homojen unsurlara sahip olduklarından ve ortak bir üslup oluşturabildiklerinden, klasik bir eser için uygun olabilirler. Halbuki İngilizce, büyük bir dil olarak o kadar çok unsurdan oluşmuştur ki, kusursuzluğundan çok çeşitliliğiyle dikkat çekebilir, potansiyellerini gerçekleştirebilmek için daha uzun bir zamana muhtaçtır ve henüz keşfedilmemiş pek çok imkâna sahiptir. Belki de çok büyük ölçüde değişme kapasitesine sahip olduğu halde, özünden hiçbir şey kaybetmeyecek bir dildir.

Şimdi görece olarak klasik olan bir eserle, mutlak anlamda klasik olan bir eser arasındaki farkı ele alacağım. Bu, yazıldığı dilde klasik olan bir eserle, başka dillerde de klasik sayılan bir eser arasındaki farktır. Bu konuya geçmeden önce, bir eseri klasik yapan şu ana kadar saydığım özelliklere bir nitelik daha eklemek istiyorum. Bu nitelik, Pope gibi yazdığı dilde klasik olan bir yazarla, Virgil gibi bütün dillerde klasik olan bir yazar arasındaki farkı daha iyi tayin etmemize yardım edecektir. Daha önce ortaya attığım bazı iddiaları tekrarlamakta yarar vardır.

Başta da söylediğim gibi, bir ferdin olgunlaşma süreci içinde (pek şuurlu olmasa da) bazı potansiyellerin diğerleri pahasına seçilip geliştirilmesi, her zaman olmasa da sık sık görülen bir olgudur. Aynı olayın bir dil ve edebiyatın gelişme ve olgunlaşma süreci içinde de görülebileceğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan, XVII. yüzyılın sonunda ve XVIII. yüzyılda yarattığımız milli sınırlar içinde kalmış klasik edebiyatımızda olgun bir seviyeye varmak için feda edilen unsurların, geliştirilenlerden sayıca daha çok ve daha önemli olduklarını görebilir ve daha önceki yazarların eserlerinde bulunduğu halde, bu klasik eserlerde yer almayan, dilimizdeki diğer imkânların farkına varmakla tatmin olabiliriz. İngiliz edebiyatındaki klasik devrin eserleri, İngiliz milletinin dehâsının bütününü ifade etmekten uzaktır. Bu dehânın herhangi bir devirde gerçekleştirebileceğini söylemeyeceğimizi zaten ima etmiştim. Ancak geçmişte herhangi bir devirde, gelecek için ümit vaad eden potansiyeller bulabiliriz. İngilizce, kendi içinde pek çok üslup farklarını barındırabilecek bir dildir; onun içinde hiçbir edebi devir veya hiçbir yazar norm sayılamaz. Fransızca norm sayılabilecek bir üsluba bağlı kalmaya çok daha yatkındır. Yine de XVII. yüzyılda hemen hemen olgunluğa ermiş bir dil olmasına rağmen, Fransızcada bile Rabelais ve Villon'da bulduğumuz canlılık, gelişme ve zenginleşme potansiyeli vardır. Fransız dilinin bu özelliğini bilmek, Racine veya Moliere'in dillerindeki denge ve kusursuzluğu değerlendirirken, onların bile bu canlılık ve zenginleşme gücünü tam olarak gerçekleştiremediklerini hissetmemiz bakımından yardımcı olabilir. Sonuç olarak, klasik bir eserde bir milletin bütün dehasının potansiyel olarak var olduğunu ve açıkça değilse bile, klasik bir eserin dilinde bu dehanın bütünüyle ifade bulması gerektiğini söyleyebiliriz. Öyleyse klasik bir esere bu özelliğini kazandıran niteliklere eklememiz gereken diğer bir nitelik de, bu eserin muhteva bakımından çok zengin olmasıdır. Klasik bir eser, yazıldığı dili konuşan milletin karakterini belirleyen bütün duygu tonlarını, bir sanat eserini sınırlayan bütünlük içinde, en zengin bir ölçüde ifade edebilen bir eserdir. Klasik bir eser, böyle zengin bir muhtevayı hem en iyi şekilde temsil eden hem de ait olduğu toplumun bütün sosyal sınıflarını oluşturan fertlere her şart alında hitap edebilen bir eserdir.

Eğer edebi bir eser, yazıldığı dilde ifade ettiği bu muhteva zenginliğinin ötesinde, yabancı edebiyatlar için de bu ölçüde bir anlam ve önem ifade ediyorsa, ona evrensel bir klasik de diyebiliriz. Mesala, Goethe'nin şiiri kendi dili ve edebiyatı içinde işgal ettiği yer bakımından klasiktir. Fakat Goethe, şiirlerinin muhtevasını oluşturan bazı unsurların yanlılığından ve geçicilığinden, ifade ettiği duyguların sadece Alman ırkına has olmasından ve sadece kendi kültür, dil ve çağının adamı olmasından dolayı, bir yabancının bakış açısından bütün bir Avrupa geleneğinin temsilcisi olarak düşünülemez. O da, bizim XIX. yüzyıl yazarlarımız gibi biraz mahalli kalmakta ve evrensel bir klasik sayılmamaktadır. Goethe'ye sadece her Avrupalı'nın okuması gereken evrensel bir klasik yazar denebilir. Fakat bu, bizim kastettiğimizden başka bir şeydir. Herhangi bir modern dilde, klasik bir eserde bulunması gereken boyutlara yaklaşan eser bulmayı ümit edemeyiz. Klasik eserler bulmak istiyorsak, onları iki ölü dil içinde aramalıyız. Bu dillerin ölü olmaları çok önemlidir. Çünkü biz kültür mirasımızı onların ölümlerine borçluyuz. Bu dillerin değerleri, ölü olmalarından ziyade bütün Avrupa milletlerinin onlardan yararlanmış olmalarından ileri gelmektedir. Klasik eser ölçümüzü eski Roma ve Yunan şa-

irleri arasında en çok Virgil'e borçluyuz. Bununla Virgil'in en büyük klasik şair olduğunu söylemek istediğim halde, kendisine her şeyi borçlu olduğumuzu söylemek istemiyorum. Burada sözü geçen özel bir borçtur. Virgil'in kendine has olan muhtevası, Roma İmparatorluğu'nun ve Latin dilinin tarihimizde oynadığı role uygun olan eşsiz yerinden kaynaklanmaktadır. Aeneid'de bu anlamda bir kader kavramı şuurlandırılmıştır. Destanın kahramanı Aeneas ise, eserin başından sonuna kadar belli bir kaderin adamıdır; o, ne bir macera adamı ne başıboş bir kişi ne de belli bir mesleğin adamıdır. Aeneas, herhangi bir mecburiyete veya keyfi bir emre uyma söz konusu olmaksızın, şan şeref kazanmak kaygısından uzak, fakat kendisine yön gösterebilecek veya yenilgisine sebep olabilecek, tanrıların üstünde bir gücün isteklerine iradesini uydurarak belli bir kaderin içinde yerini alır. Troya'da kalması mümkün olduğu halde, sürgüne gönderilir, ama bu herhangi bir sürgünden daha büyük ve daha anlamlı bir sürgündür. Aeneas, anlamını tam olarak kavrayamayacağı kadar büyük, fakat sorumluluğunu yüklendiği bir gaye için sürgün edilir. Üstelik Aeneas, beşeri ölçüler içinde mutlu ve başarılı bir insan da değildir, fakat Roma'nın sembolüdür. Aeneas Roma için ne ise, eski Roma da Avrupa için odur. Böylece Virgil, eşsiz bir klasiğe bütün boyutlarını kazandıran bir dimağ olgunluğunda ve hiçbir şairin kendisiyle paylaşamayacağı veya gasp edemeyeceği bir yerde, Avrupa medeniyetinin merkezindedir. Roma İmparatorluğu ve Latin dili, herhangi bir imparatorluk veya herhangi bir dil değil, fakat bizim kaderimize de yön veren bir imparatorluk ve dildir. Virgil ise, bu imparatorluğun ve bu dilin şuura erişip ifade bulduğu bir klasiğin yaratıcısı olarak bu eşsiz kaderi bizimle paylaşan şairdir.

Eğer Virgil Roma'nın şuuru ve Latin dilinin en büyük ustası ise, onun medeniyetimiz içindeki yer ve öneminin sadece edebiyat ve eleştiri ölçüleri içinde ifade edilemeyecek boyutlarda olması gerekir. Yine de edebiyatın meselelerine ve edebiyatla olan ilişkisine sadık kalarak söyleyebildiğimizden daha fazlasını ima edebiliriz. Edebiyat terimleri içinde Virgil'in bizim için değeri bizim için bir ölçü teşkil etmesinden ileri gelmektedir. Daha önce de söylediğim gibi, bu ölçünün bizimkinden başka bir dilde yazmış olan bir şair tarafından ortaya koyulması bizim için, bu ölçüyü reddetmek şöyle dursun, büyük bir kıvanç sebebi olabilir. Bu klasik ölçüyü muhafaza etmek ve her eseri bu ölçüye vurmak, kendi edebiyatımız bir bütün olarak pek çok meziyete sahip de olsa, her eserin kendi içinde bir kusuru olabileceğini görmek demektir. Belki de bir eserin bazı meziyetlere sahip olabilmesi için, böyle kusurlara da sahip olması gereklidir. Fakat biz, yine de onların varlığını gerekli gördüğümüz kadar kusurlu olduklarını da bilmeliyiz. Sözü edilen ölçüden yoksun olduğumuz zaman, yani sadece kendi edebiyatımızın ölçüleri içinde kalıp böyle evrensel bir ölçüden kendimizi mahrum ettiğimiz zaman, büyük dehaların yarattığı eserleri yanlış ölçüler içinde değerlendirmek eğilimini gösteririz. Bu Blake'i felsefesinden, Hopkins'i üslubundan dolayı methetmeye benzer. Böylece en büyük eserleri ikinci derecede olanlarla eşdeğerde görmek hatasını yapmak kadar ileri gidebiliriz. Kısaca, herhangi bir şairden ziyade Virgil'e borçlu olduğumuz klasik ölçülere bağlı kalmadıkça, mahalli ölçüler içinde kalmak eğilimini gösteririz.

Burada "mahalli" kelimesiyle bu kelimenin lugat anlamından daha çok şey kastediyorum; mesela, milli kültür çapında incelikten ve işlenmişlikten yoksun olmak demek istiyorum. Şüphesiz Virgil önce kendisinden sonra yaşayan, fakat hemen hemen aynı büyüklükte olan diğer şairleri biraz mahalli gösteren bir ölçüde ve milli çapta bir şairdi. Yine "mahalli" kelimesiyle "düşüncede, kültürde ve mezhepte" dar görüşlü olmayı kastediyorum. Biliyorum ki bu çok kaygan bir tanımdır. Çünkü modern liberal bir görüşe göre Dante "düşüncede, kültürde ve mezhepte" dar görüşlü bir şairdi. Bununla beraber, kendilerini liberal sayan din adamlarının muhafazakârlardan daha dar açılı ve mahalli olduklarını da söyleyebiliriz. "Mahalli" kelimesiyle değer yargılarının bozulmasını, bazılarının ihmal edilmelerini, diğerlerinin ise, hak etmedikleri ölçüde önem kazanmalarını söylemek istiyorum. Bu, yeryüzünde pek çok kültürün varlığını bilmemekten ziyade, çok küçük bir kültürel grubun değerlerini bütün beşeri tecrübeye denk tutmaktan ileri gelir ki, bu da birinci derecede önemli olanla ona dayalı olan unsurları, devamlı olanla, geçici olanı karıştırmak demektir. İnsanların akılla bilgiyi ve bilgiyle haberi birbirine karıştırdıkları ve hayatın meselelerini mühendislikle çözmeye çalıştıkları çağımızda, yeni bir tanıma ihtiyaç gösteren yeni bir tür mahallilik kavramı da ortaya çıkmaktadır. Bu, mekândan ziyade, zamanla ilgili bir mahalliliktir. Bu kavram için tarih, sadece hizmetini tamamlayıp aşınmış bulguların yer aldığı bir zaman şerididir; bu kavrama göre dünya, içinde ölçülerin hiçbir payı olmayan, sadece yaşayanların mülkü sayılan bir yerdir. Bu çeşit bir mahalliliğin tehlikesi, sadece yeryüzünde yaşayan herkesin onun içinde yer alabilmesinden ileri gelmektedir. Bu grubun içinde yer almakla yetinmeyenler ise, sadece keşiş olabilirler. Eğer bu çeşit bir mahallilik bizi tahammüllü olacak kadar hoşgörülü yapsaydı, belki bu konuda daha çok şey söylenebilirdi. Fakat belli ölçü ve değerlere bağlı kalmamız gereken meselelerde, onun bizi ilgisiz bir ruh hali içinde bırakması, mahalli ve şahsi tercihlerimizi kullanmamız gereken durumlarda ise bizi daha hoşgörüsüz yapması daha muhtemel görünüyor. Çocuklarımızı aynı okullara gönderdiğimiz sürece, istediğimiz inancı benimsemekte hürüz. Ben, burada, sadece edebiyatta mahalliliğe karşı fikirlerimi ifade etmek istiyorum. Şu anda gittikçe daha çok parçalanan ve eski şeklini kaybetme süreci içinde bulunan Avrupa'nın yapısından daha uyumlu yeni bir dünyanın doğabileceği gerçeğini düşünerek, Avrupa'nın bir bütün olduğunu ve Avrupa edebiyatının da aynı şekilde bir bütün olduğunu akıldan çıkarmamalıyız. Bir vücutta aynı kan dolaşmazsa, o vücudun üyeleri gelişemezler. Avrupa edebiyatında dolaşan bu kanın özü Latin ve Yunan kültürüdür. Bu dolaşım iki sistem içinde değil, tek bir sistem içinde olmaktadır, çünkü Roma kültürü bizi Yunan kültürünün mirasçısı yapmaktadır. Çeşitli Avrupa dillerinde ifade bulan edebiyatlarda, klasik ölçüler dışında herhangi bir ortak üstünlüğümüz var mıdır! Bu iki dilde ifade bulmuş olan ortak duygu ve düşünce mirasımızdan başka, muhafaza etmeyi ümit ettiğimiz hangi ortak anlaşma ortamımız vardır! Hiçbir modern dil, Latince konuşanlardan milyonlarca daha çok insan tarafından konuşulmasına, hatta yeryüzündeki bütün kültür ve dillerin insanları tarafından evrensel bir iletişim aracı olarak kabul edilmesine rağmen, Latincenin ulaştığı evrenselliğe erişemez. Hiçbir modern dil, Virgil'in yarattığı anlamda klasik boyutlara sahip bir klasik eser yaratamaz. Bizim ve bütün Avrupa'nın yarattığı tek klasik şair Virgil'dir.

Çeşitli Avrupa edebiyatlarında övünülecek, Latin edebiyatında benzeri ol-

RENÉ CHAR

Türkçesi: Tahsin Saraç

RED TÜRKÜSÜ
(Çetecinin başlangıcı)

Uzun yıllar için döndü ozan babanın hiçliğine. Çağırmayın onu, siz bütün kendisini sevenler. Kırlangıç kanadının artık aynası yok yeryüzünde diye düşünüyorsanız, unutun bu mutluluğu. Acıdan ekmek yapan kişi görünmezdir. Kızaran baygın uyuşukluğunda. Ah! güzellik ve gerçek olanak verse de çok kalabalık olarak bulunsanız yaylım ateşlerinde kurtuluşun.

GELGİT İLİŞKİSİ

Yer ve gök vaz mı geçtiler o süremlik peri oyunlarından, o ince atıp tutmalarından? Boyun mu eğdiler? Herhalde, ne yerin ne de göğün, sunacakları kendileri için bir tasarı, bizim için bir mutluluk yok henüz.
Lambanın yaldızlı sözlerine bir dal uyanıyor, tatsız tuzsuz bir suda bir dalı, geleceği olmayan bir dal demeti. Bakış bunu yakalıyor, başlıyor gezip dolanmaya. Sonra, yeniden, her şey durgunlaşıyor, sabra dalıyor, sallantıda kalıyor ve acı çekiyor. Ölmüş gibi yapıyor kenger. Ama, bu kez, ayrılacak yollarımız. Sevgili, kapımın arkasında mı?

---

mayan çok zenginlikler vardır. Fakat hiçbir edebiyat Roma'da kurulan evrensel değer sistemi dışında, kendi başına büyüklük iddiasında bulunamaz. Sorumluluk duygusuyla karışık yeni bir ciddiyet kavramından söz ettim. İşte Aeneas'ın kendisini Roma'ya adayışının çok ötesinde, onun hayattaki başarısının çok çok üstünde, tarihe ışık tutup geleceğe uzanan ve Aeneas'ta sembolleşen ciddiyet veya sorumluluk duygusu budur. Buna karşılık ona verilen mükâfat, yorgun bir orta yaşta yapılan bir evlilik ve küçük bir barınaktan başka bir şey değildir. Gölgesi Cumae'nin öte yanındaki karanlıklara karışan yitirilmiş bir gençlik. İşte eski Roma'nın kaderi böyle görülebilir; Roma edebiyatını da bu açıdan değerlendirebiliriz: İlk bakışta oldukça sınırlı, birkaç büyük adamın yarattığı, ama yine de hiçbir edebiyatın erişemediği ölçüde evrensel bir edebiyat; Avrupanın geleceğinde, daha sonra doğacak pek çok dilin zenginliğinde ve bize ölçü olacak klasiğin yaratılışında yükleneceği büyük misyon için gereken feragatı gösterebilen bir edebiyat. Böyle bir ölçünün bir defa da olsa, yaratılabilmesi yeterlidir. Böyle büyük bir iş bir daha başarılamayabilir. İşte hürriyetlerimizden böyle bir ölçünün yaşatılabilmesi için feragat edebiliriz. Bu, aynı zamanda hürriyetimizi kargaşa karşısında savunmaktır. Dante'yi ilâhi sulh ve sükûnun sınırlarına kadar götüren bu yüce ruha yıllık ibadetimizi yerine getirirken, kendimize bu mecburiyeti hatırlatabiliriz. Misyonu, Dante'yi hiçbir zaman tadamadığı ilâhi aşkın merkezine götürmek olan Virgil, Avrupa'yı da, kendisinin hiç bilemiyeceği Hıristiyan kültürüne götürüyordu ve yeni İtalyancada şu sözlerle hayata veda ediyordu:

Oğul, dünyaevi ve ebedi ateşin
ızdırabını tattın ve
artık benim bile erişemeyeceğim bir
yerdesin. □

Çeviren: Doç.Dr.Sevim Kantarcıoğlu

Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 564, T.S.Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler.** Birinci baskı Ağustos 1983, sf. 166-188

ÖZDEMİR İNCE

BİR HAYAT, AMA HAYAT

Murat alıp murat vermiştin
mum gibi yanıp yıkılmıştın
pervaneye dönmüştün
kendine
ve dünyanın suretine
bakarken.

"O, âlemleri yaratan güzel"
derlerdi sana
dünyanın bir yarısında
ve ünün yayılmıştı
öteki yarısına,
ciğerin dağlanmış
saatin boşalmış
aşığın kırılmış

şimdi.

Yitirdin kendi izini
başka bir dil ararken,
islendi orman kokun,
sert toprakta yürümeye alışamadın,
perdahlanmış bir rüzgâr aradın
boynuna ve saçlarına,
yağmalanmış bir güneşsin, işte,
sararan bir kentin varoşlarında.

Devranın şahinlerini
sakın sorma bana,
ben seni düşleyerek dünyayı karışlıyorum.

Paris, 6 Mart 1986

"SIRADAN BİR PASAPORT HİKÂYESİ"NİN DEVAMIDIR

Gülsün Karamustafa

"13 ocakta Gülsün, (AIR FRANCE'ın fazla bagaj ücreti almama nezaketini gösterdiği) 60 kilo yükle tek başına uçağa bindi." Şu anda iki misli manevi yükü de var. Çağrılı olarak gittiği Fransa'nın Grenoble kentinde düzenlenen "Türk Kültürü Üzerine Onbeş Gün" süresince hem kendi sergisini açacak, hem de yine çağrılı olan, ama Türk hükumetinden pasaport alamayan Sadık Karamustafa adına bir afiş sergisi ve iki sokak afişlemesi gerçekleştirecek. Bu arada sorulan sorulara cevaplar verecek, açıklamalar getirecek, iki kişiyi birden temsil edecek kısacası...

Uçak akşam saat on sularında Grenoble yakınlarındaki hava alanına iniyor. Melisenda, Şerif, Halil Bey karşılıyorlar beni. "Sadık nerede?" "Yok. Pasaport meselesini halledemedi." Üzülüyorlar ama yapacak bir şey yok. Yarım saatlik bir yolculuktan sonra Grenoble'a giriyoruz. Sakin, geniş ve alımlı bir şehir. Çevresindeki, uçları karlı dağların arasında uykuya dalmış gibi. Merkezde eski bir evin önünde duruyoruz. (Ne tuhaf Grenoble'da en lüks yaşama alanları, en az 100-200 yıllık binalar. Bu binaları Beyoğlu'ndaki gibi ayakkabı veya konfeksiyon atölyesi olarak kullanmak veya ölüme terketmek kimsenin henüz aklına gelmemiş). Kapıyı ev sahibi Ernie açıyor. Küçüğü benimkiyle yaşıt, iki genç kız sahibi bu genç kadınla 15 gün süreyle çok hoş bir iletişim kuracak, dostça, kadınca, aydınca pek çok şeyi büyük bir ilgiyle paylaşacağız. İki kişi için hazırlanmış odada, ertesi günün planlarını yaparken uyuyakalıyorum.

Bugün bir hazırlık günü. Önce sergi yerleri dolaşılacak biraz da şehir keşfedilecek. Verimli bir gün oluyor bu, çünkü herkes müthiş bir yakınlık gösteriyor ve işbirliği yapıyor. Beni daha önceden ürküten, nasıl altından kalkarım düşüncesinde olduğum işler elbirliğiyle halloluyor. "Türk Kültürü Üzerine Onbeş Gün", Abidin Dino'nun "Nâzım Dosyası" adını verdiği sergisi, valinin ve ADATE başkanı Bay Paul Muzard'ın konuşmalarıyla açılıyor.

Ertesi gün sıra benim sergimin açılışında. Epey kalabalık bir izleyici var. Çok çeşitli kesimlerden insanlar çeşitli sorular soruyorlar. Hepsini elimden geldiğince cevaplamak durumundayım. Aslında sanatım üzerine konuşmaktan hoşlanmadığım halde değişik bir ortamda, sergilediklerim, üzerlerinde bir miktar konuşmayı hakkediyor sanıyorum. Açılış konuşmasını bu sergiyi 1985 yılında İstanbul'da yakalayıp, Grenoble'a kadar götürmeyi becerebilen arkadaşımız George Goyet yapıyor. Konuşmada, "serginin yer aldığı mekanın şehrin sınırlarında olduğunu, bu sınırın Grenoble için Roman çağından bu yana hep aynı yerde başladığını, dikkat edilirse biraz ilerde Roman duvar kalıntılarının görülebileceğini, bu sınırın şehre girmek isteyen yabancılar için her zaman zorluklar taşıdığını, benim sanatımın bir çeşit göç malzemesi içerdiğini ve benim de bir yabancı olduğumu düşünerek, bütün şehrin içinde, işlerimi sergileyebileceğim en uygun noktanın burası olabileceğini düşündüğünü" söylüyor. Birden ben de yerimi çok seviyor ve çok uygun buluyorum. İlerde, sanat üzerine yapacağımız tartışmalar sırasında, zaman, mekan ve toplumsal ilişkiler üzerindeki düşüncelerim daha

Sadık Karamustafa'nın afişi sokakta da sergilendi.

da pekişecek. Öte yandan Yoga öğretmeni bir hanım, işlerimde mistik bir yan buluyor. Bir diğeri, "Uçuş" adlı duvar halısını görünce aynı isimli bir şiirini bana hediye ediyor.

Akşam. Grenoble'da bulunan Türkler'in hazırladığı geceye davetliyiz. Melisenda'nın çalıştırdığı Türk işçi ailelerinin çocuklarından oluşan folklor grubu gösteriler yapacak. Türküler söylenecek, Türk ailelerin evlerinde pişirdikleri yemeklerin sunulduğu bir davet de var gösterinin sonunda. Salon geceye katkıda bulunan Türkler'in dışında, Fransızlar'la ve Grenoble'da yaşayan diğer ülkelerden insanlarla tıklım tıklım dolu. Küçük bir Türk kızı mükemmel bir Fransızca'yla gecenin açışını yapıyor. Sonra bir başka küçük kız türkü okumaya başlıyor. Hayret, dosdoğru Anadolu edasıyla okunan bir türkü bu. Öyle "Küçük Ceylan"a "Küçük Emrah"a filan öykünme yok. Gece süresince, sanki yıllar önce Türkiye'den koparılmış, çok uzak bir yerlere yerleştirilmiş ve İstanbul'da yaşanmakta olan o arabeskli çöküşlerden hiç haberi olmayan bir topluluk içinde buluyorum kendimi. Temiz, güler yüzlü, sevgi dolu ve umutlu insanların arasında. Bunu Fransız arkadaşlarıma anlatabilmek ne kadar zor.

Şimdi sıra Sadık'ın sergisiyle ilgilenmeye geldi. Önce Grand Place adlı kapalı çarşı mekanındaki panoya 130 parçadan oluşan güvercinler asılacak. Daha önceden haber verdiğimiz için panolar hazırlanmış. Melisenda ve Asuman'la birlikte bu çok hareketli mekanda 3 saat süreyle, Sadık'ın belirttiği açıklamalara özen göstererek afişleri asıyoruz. Durup bakanlar, sorular soranlar... epey ilgi topluyoruz yaptığımız işle. İşimiz biter bitmez yakında bulunan Pablo Neruda Kütüphanesi'ne koşmak zorundayız. Sergilenecek diğer grup afişi teslim edeceğiz. Bizi, olayın sonuna kadar sıcak ilgisini ve yardımlarını esirgemeyecek olan dost, Françoise Lamandier karşılıyor. O da Sadık gelemediği için üzgün. Hatta o gün, onun adına daha önceden öğrencilerine verdiği randevuyu iptal etmiş. Serginin açılış gününü kütüphanenin yeni "Affichotheque"inin açılışına denk getirmişler. Törenleri Echirolles Belediye Başkanı sayın M.Biessy yapacak. (Sergi kalabalık ve hareketli bir törenle Cumartesi sabahı açılıyor.Sadık Karamustafa'nın neden orada bulunamadığının açıklamasını Belediye Başkanı M.Biessy bizzat yapıyor. Sergilenen bütün afişleri Pablo Neruda Kütüphanesi Affichotheque'ine bağışlıyor.)

Artık Onat Kutlar da Grenoble'dadır. Olay adamakıllı hız kazanıyor sinema gösterileninin başlamasıyla. Ertesi gün Zeynep Oral da katılınca Türk grubu daha kalabalıklaşıyor. Film gösterilerinin hepsinin ardından hareretli tartışmalar oluyor. Anlama ve öğrenme isteğiyle dolu sevecen sorular soruluyor. Onat, sabırla açıklayıcı ve güzel cevaplar veriyor. Sinema akşamlarından birinde kendimi de sorulara cevap verir buluyorum birden. Atıf Yılmaz'ın **Bir Yudum Sevgi**'si oynuyor. Çoğunu, sanat yönetmenliğini yaptığım bu filmin setinde çalışırken topladığım objelerle oluşturduğum işlerimi sergilemekteyim Grenoble'da. Bunun üzerine biraz konuşabilirim. Filmle ilgili sorulardan biri (Bölgenin gecekondu semti olduğunu açıkladıktan sonra) iç mekanlarda görülen televizyon, müzik seti ve videoların benim tarafımdan zengin bir görünüm sağlamak amacıyla mı oraya konduğu, oldu. Bunların semt sakinlerine ait olduğunu anlatmak epey zordu, çünkü videoya vs. bu memlekette bizdeki kadar rağbet yok ve epey lüks sayılıyor.

Günler giderek hareketleniyor, yoğunlaşıyor, ama hızla da geçiyor. Belediye tiyatrosunun fuayesinde Grenoble'da yaşayan Kamil'in desen sergisi, daha sonra, çevredeki kasabalardan biri olan Voiron'da Nizam'ın sergisi açılıyor. Profesör Altan Günalp, göç üzerine önemli ve açıklayıcı bir konferans veriyor. Filmler birbirini izliyor. Paris'ten gelen "Karagöz et le Theatre Gerard Philipe" topluluğu Cahit Atay'ın **Pusuda** oyununu sergiliyor. Gunter Wallraff'ın **En Alttakiler** filmi gösterildikten sonra kitabı Fransızca'ya çeviren Klaus Shuffels'e sorular yöneltiliyor.

İkinci haftaya girdik. Bu arada George Goyet ile "Çağdaş Sanat" konusundaki tartışmalarımız büyük bir hızla sürüyor. Beni, "Laboratuar" adı altında etkinlikler gösteren, plastik sanatlarla uğraşan arkadaşlarıyla tanıştırıyor. Gerçekleştirmiş oldukları etkili işleri fotoğraflardan izliyor, sanata yaklaşım biçim ve yöntemlerini öğrenmeye çalışıyorum. Nedim Gürsel Pablo Neruda Kütüphanesi'nde bir konferans vermek ve kitaplarını imzalamak için şehre geliyor. Onu Jean Paul Roux'un "La Turquie et l'Europe" adlı konferansı izleyecek.

Benim işim hala bitmedi. Bu son hafta, Sadık'ın afişlerini ikinci kez sokakta sergileyeceğim. Sabah saat 9'da Melisenda ile önce bir nalbura uğrayarak fırça ve tutkal alıyor ve bu sefer yeni binalarla çevrili Andre Maurois meydanına gidiyoruz. Yağmur ha yağdı ha yağacak. Şimdi işimiz daha zor ama daha keyifli. Afişleri 13 metre uzunluk ve 1.50 metre genişliğinde bir alan oluşturacak biçimde yere yapıştıracağız. Melisenda benimle birlikte bir süre çalıştıktan sonra kültür etkinliklerinin bir başka bölümüyle uğraşmak üzere ayrılıyor. Koskoca bir alanda Sadık'ın afişlerini habire yere yapıştırıyorum. Çevremde birikenler soruyor: "Ne yapıyorsun? Kim yapmış bu Afişleri? Neden yere yapıştırıyorsun bunları? Etkinlikler nerede biz de katılalım." Hem onlara cevap veriyorum hem de içimden düşünüyorum. Afişleme kadar ilkel ama aynı zamanda etkili bir duyuru biçimi var mı acaba? Bu afişler meydanda tam bir hafta duracak. Hafta sonunda belediye yerleri temizlememizi istiyor. Bereket o gün güzel bir yağmur yağıyor ve afişler kendiliklerinden yok olup gidiyorlar. Tam grafikerin istediği gibi..

Araya iki haftalık bir Paris sıkıştırıyorum. Türkiye'den buralara kadar gelip de Paris'e uğramamak olur mu. Döndüğümde Grenoble aynı ama Türk kültür günleri sona ermiş. Yine de sokaklarda tek tük haftayı duyuran afişlere raslamak mümkün. Artaud adlı çok katlı kitabevinin, Sadık ve bana ait afişlerle düzenlediği vitrin hala duruyor. Arkadaşlar zor ama başarılı bir etkinliği arka etmenin keyifli yorgunluğu içindeler. Kullanılmış ve sergilenmiş afişleri arkada bırakarak epey hafiflemiş olarak İstanbul'a dönüyorum.

Yanımda dostlarımın hediyesi bir şişe "Beaujolais" şarabı ve anlatacağım pek çok şey var. □

MELAİNA CHOLE (Kara Safra)'DEN DSM III'e:

PSİKİYATRİK FİŞLENMEYE DOĞRU II

Ataman Tangör

19. YY.da psikiyatrik sınıflamalar 20 YY.ın "psikiyatrik patlaması"na[1] yol açarcasına serpilip gelişti. 18. yy.ın sınıf (classes), takım (genera) ve tür (species)leri yerlerini bölüm (part), kısım (chapter) ve paragraflara bıraktı. Bu yüzyıl "akıl hastaneleri devri"nin parlak çağıdır. Artık delilik ikiyüz yıllık suçluluk ve hapislikten kurtularak, yankesicilik, serserilik, dilencilikten ayrılarak hekimliğin koruyucu kanatlarının altındaki yerini alacaktır. Böylelikle bu yüzyıldaki psikiyatrinin gelişimi iki aşama gösterir[2]: 1) 1800 - 1860: Akıl hastaneleri (Asylum) dönemi ya da akıl hastalıklarının tanımlanma ve sınıflandırma dönemi. 2) 1860 - 1920: Üniversite psikiyatri klinikleri dönemi ya da büyük psikiyatrik sistemlerin kuruluş dönemi.

Foucault, "Tuke, içinde deliliğin açık korkudan kurtulup yerini zorunluluğun kapalı korkusuna bıraktığı akıl hastanesini yarattı"[3] derken 19 yy.'ın bu açıdan özelliğini vurgulamaya çalıştı. William Tuke ve Philippe Pinel, çağdaş psikiyatrinin öncülleri ya da akıl hastanelerinin (asylum) ilk kurucuları ya da deliliği hapislik korkusundan kurtarıp delirme korkusuna dönüştüren aklın temsilcileri. Pinel ve Tuke akıl hastaneleri aracılığıyla akılsızlığı hekimliğe devretmekle belki büyük bir insanlık görevi yerine getirdiler: Deliliği hapislikten kurtardılar. Ancak akıl hastaneleri de "tıbbi" bir hapishane değil miydi? Zincirden kurtulan deli bu kez de "deli gömleğinin" ve parmaklığın tutsağı olmuyor muydu? Ve de en sonra **psikofarmokolojinin*** eline düşmeyecek miydi? Dolayısıyla akıl hastaneleri bu çözümsüzlüğün içinde bir olumsuzu daha yarattı: Akıl hastalıklarının sınıf, takım ve cinslerinin artışı ve karmaşasını. Delirme korkusu ise iki yüzyıl öncesine oranla hiç de azalmadı ve hatta arttı yaygınlaştı. Deliliğin bu uzun tutsaklık ve hapislik dönemi yeni yeni görüntüler ortaya çıkardı; eskinin manî ve melankolisi dallandı budaklandı ve yalıtlanma ve soyutlanmanın yani toplumdan kopuşun, inzivanın bir ürünü olan **şizofreni** doğdu. Hernekadar şizofreninin iki-üç bin yıllık bir geçmişi olduğu söylenirse de[4]. Bu söylentiler bazı Hindu yazıtlarındaki tanımlamalardan, ya da Kapadokyalı Aretaeus'un bir anlatımından öteye gidememektedir. Ayrıca bu tanımlamalardan karine yolu ile çıkarılan bazı özelliklere dayanılarak yapılan yorumlar da boşlukta kalmakta ve deliliğin bu türü konusunda pek ip ucu vermemektedir. Çünkü o dönemlerde delilik henüz sınıflanmamıştı. Kanımca, 'şizofreni denen durum deliliğin, serseriliğin, dilenciliğin suç sayılıp, içeri atılmasını izleyen 200 yılın bir ürünüdür. Ve serserilikle deliliğin kapalı tutulmasının getirdiği yeni bir durumdur.

Şizofreni konusunda bugün bilinen tek gerçek bu olgunun ne olduğunun hala bilinmediğidir: Bir hastalık mı, bir sendrom mu, organsal ve genetik bir bozukluk mu, yoksa hepsi birden mi, ya da hiçbiri mi? 1896'da betimleyici (deskriptif) psikiyatrinin ünlü öncüsü Alman hekim Emile Kraepelin ilk kez şizofreniyi tanımladı ve isim babası oldu. Her ne kadar Kraepelin bu durumu önceleri Dementia Praecox (erken bunama) adıyla tanımladıysa da daha sonra yine bir Alman hekim, Bleuler (1911) akıl yarılması anlamına gelen "schizophrenia" adını daha uygun gördü. Yani özetle, deliliğin iki yüz yıllık hapislikten sonra geçirdiği evrim sanki yeni bir sapkınlık türü doğurdu: Aklın yarılması, ya da şizofreni. 19. yy.da hapislikten kurtulup, bilimin ve hekimliğin ellerine teslim edilen akıl sapkınlığı hiç de sanıldığı ve söylendiği gibi özgür olamadı. Bir şizofreni örneğinde olduğu gibi; serbest ancak kendi içinde tutsak kaldı. Nitekim şizofreninin ana belirtilerinden biri sayılan otizm, yani kendi iç dünyasında kapalı kalma, sanki eski tutsaklık günlerinden deliliğe ve serseriliğe kalan mirascasına insanı toplumdan soyutlayan tek kişilik görünmeyen bir hücredir.

Böylece şizofreni ile birlikte 19. yy. psikiyatrisi **Üniversite Psikiyatri Klinikleri Dönemi**'ne girdi. Bu dönemin iki temel özelliği vardır: 1) Akıl sapkınlığının ve deliliklerin organsal bir hastalık olduğu savı, 2) Buna tepki olarak gelişen, akıl sapkınlığının farkında olmadan yani "bilinç dışı" işleyen gizli bir süreç olduğu savı, ya da psikinaliz ve Freudculuk. Bu dönemin her iki cephesine de damgasını vuran yine **pozitivizm** oldu. "Bilim olguları açıklayamaz, sadece tasvir eder (betimleyebilir), ve bu bilim ne maddeyi ne de ruhu inceleyebilir, çünkü bunlar bilinemez'"[5] diyen pozitivizm, bilimleri **koordinasyon** ilkesine göre hiyerarşik (birbirini izleyen) bir düzen içinde sıraladığından, biyolojiden sosyolojiye ve psikiyatriye geçiş arasında salt nicel bir fark söz konusudur. Psikoloji gibi maddenin en üst

biçimlenişinin artık biyolojiden farklı ve tümüyle ayrı bir kavram olduğunu kabul etmeyen ve göremeyen pozitivizm, deliliğin sınıflamasına da aynı botanikteki bitkilerin sınıflamasına bakar gibi baktı: Yaprakları şu özelliği taşıyan bitkinin adı şudur; kuşku belirtileri gösteren insana da "paranoid" drenir. Pozitivist bilim anlayışının ünlü koordinasyon ilkesinde betimlenen şeyler statiktir, değişmez. İşin özüne inilmediğinden salt dış görüntüye göre karar verilir. Dolayısıyla kuramsal bölüm kopuk ve dağınık kalır. Pozitivist felsefenin etkisiyle gelişen 19. yy. bilimi tıbbı da biyolojinin bir devamı gibi gördüğünden ve deliliği ve akıl sapkınlığını da tıbbın içine soktuğundan, önceleri tüm olguları organsal kökenli olarak açıkladı. 19. yy. ortaları ünlü Alman psikiyatristi Wilhelm Griesinger "akıl hastalıkları beyin hastalıklarıdır"sloganını atarak psikiyatride ve organsallık akımını başlattı. Bu dönemde uzmanlıklar bugünkü gibi ayrışmadığından, ünlü beyin anatomo-patologları aynı zamanda psikiyatriyle de uğraşıyorlardı: Rokitansky, Virchow, Meynert, Wernicke gibi. Örneğin Wernicke beyini ruh ve beden arasındaki bağı kuran bir organ olarak görüyordu. Ve bu "beyin mitologları"[6] her tür ruhsal olayı beynin bir işlevi olarak değerlendiriyorlardı. Ünlü sinir fizyoloğu Hughlings Jackson (1834-1911) nöroloji ve psikiyatriyi aynı görüş içinde inceledi. Jackson'a göre her iki sistemde de -sinir ve ruh- bozulma yukardan aşağıya (en gelişmişten en az gelişmişe) doğru olmaktadır ve böylece delilik te akli melekelerin en geri düzeye inmesi demek olan bir "regresyon" yani gerilemedir. Bu arada Kraepelin, Bleuler, Meyer, Janet gibi organsallıktan kısmen ayrılanlar olduysa da bunlar da psikiyatriyi salt betimlemekle yetindiler. Freudculuk ve psikanaliz bu kaba pozitivizme tepki olarak doğdu. Ancak pozitif olanın yani dıştan görünenin nedenine ve temeline iniyorum derken, görünmeyeni yine "pozitiv" olan bir başka şeyle; biyolojiyle ve içgüdülerle açıklayarak sorunu daha karmaşık bir duruma soktu. Freud'un nevrozları çözümlemesiyle birlikte psikiyatride nevroz ve psikoz ayırımı daha bir keskinlik kazandı.

NEVROZ MU YOKSA PSİKOZ MU, HANGİSİ DAHA "İYİ"

Freud nevrozları bir uygarlık hastalığı olarak tanımlarken sorumluluğu topluma satar görünüyor, ancak hiçbir tarihsel temele dayanmayan "ilk baba"* kavramıyla toplumbilimden ve tarih biliminden nasibini almamış bir bilim ortaya çıkarıyordu. İşin nedensellik yanı bir tarafa gerçek olan tek şey 19. yy.dan sonra nevrozların gerek sayısal ve gerek biçimsel açıdan arttığıdır. Hipokrat'tan bu yana bilinen histeri ve hipokondri'nin dışında sıkıntı nevrozları başta olmak üzere, korku, takıntı, çökkünlük gibi adlar altında yeni nevroz türlerinin ortaya çıkışı 19. yy. sonu ve 20. yy.a denk düşer. "Endişe (anksiyete) çağımızda yaygın ve artan bir sorundur[7]." deniyor. Peki önceleri bu nevrozlar yok muydu, yoksa şekil mi değiştirdi? Nemiah'a göre 19. yy. öncesi hekimler psikoz gibi dramatik gidişli tablolar üzerinde durmaktan belki de nevrozları gözden kaçırdılar[8]. Her ne ise; ilk nevroz sınıflaması 1903'de Pierre Janet tarafından yapılır: Histeri ve psikasteni. İki büyük başlık altında toplanan nevrozlar daha sonra çeşitlenirler. Örneğin, Beard'ın 1868'de nevrasteni'yi tanımlamasından sonra bu hastalık birden "popüler"leşti ve İngiliz, Fransız ve Alman literatüründe en sık rastlanır nevroz türü oluverdi[9]. Benzer biçimde Krishaber'in 1873'de depersonalizasyon (yabancılaşma) nevrozlarını "De la nevropathie cerebro-cardiaque" adı altında tanımlaması üzerine özellikle I. ve II. Dünya Savaşlarından sonra bu tür nevrozların arttığı bildirildi[10]. Bu bilgilerin ışığında kanımca şu soruların yanıtı -psikiyatrinin tüm bilimselleşme çabalarına karşın- hala açıkta ve yanıtsız duruyor: Nevroz ve nevrozlar insanlık kadar eski midirler? Eğer bu denli evrensel iseler önceleri neden tanımlanmadı? Örneğin bir mani ya da melankoli gibi. Eğer 18. yy.dan sonra oluşmaya başladılarsa, bir kişinin bir nevroz türünü tanımlamasından sonra neden hızla artış gösterdi? Önceleri bilinmediği için mi? Yoksa her betimleme yeni bir hastalık mı doğuruyor?

Çok genel anlamda nevrozu Karen Horney'in sözcükleri ile anlatmaya çalışırsak: "nevrotik deyimini kullanmak herhangi bir kimseyi beğenmediğimizin biraz daha incelmiş daha bilgiç bir dille belirtmekten başka bir şey değildir": Daha önce tembel, alıngan çevresindekilerden çok şey bekleyen ya da kuşkucu olarak nitelenen kimselere bugün **nevrotik** denmektedir"[11]. Yani Horney diyor ki "beğenmediğimiz bir kişiyi tanımlarken nevrotik diyoruz" yani, huysuz geçimsiz, ve de tembel. Demek

Otistik Şizofrenler

Philippe Pinel'in 1795'te Salpetriere'den akıl hastalarını kurtarışını simgeleyen tablo (Robert Fleury)

ki uyumluluk, çalışkanlık ve geçimlilik meziyet yani akıllılık meziyet; uyumsuzluk, geçimsizlik, çıkıntılık etmek "nevrotiklik" yani akılsızlık. Böylece sınıflamamıza bir yenisi daha eklendi: "Nevrotiklik". Aklın mantığına göre bu tür sapkınlık daha ehven; adına psikoz denen delilikten, yani tam akıl sapkınlığından daha iyi. Nevrotik insan acı duyar, ızdırap çeker, hayattan tad alamaz, yüzü gülmez. "Ziyanı yok, ızdırap çek ancak aklını yitirme". Böylece egemen ve erksel akıl kendine baş kaldırıda yeni bir utku daha kazandı, nevrotik insanı yarattı. Böylece tepkiyi "hastalık"a dönüştürdü. İki-üçyüz yıldır delilikten ve delirmekten yani akılsızlıktan ölümden beter korkan insan, deliliğe düşmemek için kendine yeni bir sığınak daha bulmuş oldu. Fromm'un deyimiyle nevroz bir başkaldırıdır, anti - konformist bir tutumdur[12]. Ne var ki akıl bu başkaldıraya karşı "yasal" önlemlerini almıştı çoktan; "Ruhsal hasta" damgası yemiş birinin akla karşı örgütlenemezliği kadar açık bir mantık olamaz sanırım. Nitekim gerçekten de delilerin örgütlendiği görülmemiştir. Akla karşı akıllıca mücadele edilir. Erkin elindeki akıl, ya da aklın elindeki erk psikiyatrikleştirdiği tıp ve hukukla ve de ünlü sınıflamaları ile kendine karşı olan aklı sapkınlaştırmada çok başarılı oldu.

ABD'de yapılan bir çalışmada, akıl hastalığı (şizofreni, mani ve melankoli gibi), nevroz, kişilik bozukluğu (psikopati gibi), içe kapanıklık ve eşcinsellik gibi durumları yaşayanlarla, "normaller" yani dışa dönük, normal cinselliği olan (heteroseksüel) ve dahilere, hem kendi durumlarından hoşnut olup olmadıkları sorulmuş, ve hem de birbirlerinin durumlarından hoşnut olup olmadıklarını söylemeleri istenmiş[13]. Ayrıca, bu durumların hastalık sınıflamaları arasında yer alıp almayacağı konusundaki görüşleri sorulmuş. Özetle, akıl hastalığı, nevroz, psikopati, gibi durumlar kesinlikle istenmeyen ve hastalık sınıfı içinde yer almaları gereken bir görüntü sergilerken; içe kapanıklık, eşcinsellik durumları kısmen hastalık sayılmış, ancak dışa dönüklük, normal cinsellik ve deha gibi "normal" durumlar hastalıktan sayılmamışlar ve hoşa giden nitelikte bulunmuşlar. Şimdi, öznellik üzerine kurulmuş böyle bir çalışma psikiyatride sınıflama ve teşhisin haklılığına gerekçe olabiliyor. Thomas Szasz "akıl hastalığı efsanesi" (The Myth of Mental İllness) adlı kitabında (1961)[14] akılla ilgili belirtilerin (semptomların) öznel olduğunu ve sosyo - kültürel normlara bağlı bulunduğunu ve bu nedenle ancak fizik bulgularla kanıtlanabilen belirtilerin bir hastalık sayılması gerektiğini söylüyor. Böylelikle psikiyatrinin tıbbi terminolojiye bağlanamayacağını vurguluyor. Egemen akla başkaldırının bir simgesi olan akıl sapkınlığının hastalıklar sınıfına sokulup tıbba bağlanmasıyla birlikte ve de özellikle 19. yy. sonu Kraepelin'den sonra, psikiyatri hastalıkları betimlemeyi (deskripsiyon) kendine esas aldı. Teşhiste tıbbi ölçütler geçerli olduğundan, yani psikiyatri tıbba bağlandığından, betimlemede **semptom** (belirti) ve **sendrom** (belirtiler kümesi) tek ölçü oldular, ve buradan da **hastalığa** gidildi. Örneğin, kişinin sıkıntısı var: Semptom sıkıntı, sıkıntı depresyondan kaynaklanıyor: Sendrom depresyon, depresyon ise örneklere ve bilinenlere göre melankoliye uymaktadır: Teşhis yani hastalık melankoli.

Pozitivizmin elinde semptom - sendrom - hastalık sacayağı psikiyatrinin elinde öznel olanı cisimleştirerek, ete kemiğe büründürdü. Taxonomy (sınıflandırma bilimi) pozitivisit psikiyatrinin en büyük bilimsel dayanağı olurken, semptom-sendrom-hastalık üçlüsü Kraepelin'den bu yana hızla zenginleşerek gelişti; "normal" ile normal dışının ya da akılla akıl sapkınlığının sınırları biraz daha keskinleşirken, normal dışının ya da "anormal"in alanı iyice genişledi. Ne oluyordu? Psikiyatri bilimi mi yoksa anormallikler mi gelişiyordu? Yeni hastalıklar mı doğuyordu yoksa yeni hastalıklar icad mı ediliyordu? Aklın ya da "normal"in erksel üstünlüğü daha da pürüzsüzleşmeli, mantıksızlığa, akılsızlığa normal dışına hiç yer bırakmayacak biçimde netleşmeliydi. Dolayısıyla "normal"in neleri yapıp yapamayacağı nasıl davranması gerektiği çok iyi ve kesin, kuşkuya ve tartışmaya yer vermeyecek biçimde belirlenmeliydi.

PSİKİYATRİNİN AVRUPA'DAN AMERİKA'YA GÖÇÜ YA DA DSM'LEŞME

19. YY sonunda Kreapelin'in ünlü sınıflaması, sonraları Bleuler ile sürdü ve pekişti. Bu gelişmeler henüz kişilere bağlı olup, kişilerin girişimciliğine dayanıyordu. Avrupa'da daha bunlar olmadan önce, ABD'de 16 Ekim 1844'de Filadelfia'da 13 akıl hastanesinin yöneticisi bir araya gelerek daha sonra "Amerikan Medikopsikolojik Birlik" ve daha da sonra "Amerikan Psikiyatri Birliği" (American Psychistric Association) kısa adıyla APA adını alacak olan "Akıl hastaları için Amerikan Tıbbi Yöneticileri Birliği"ni kurdular. Amerikan psikiyatrisinin bu onüç babasının ilkeleri moral tedavi, toplumu akıl hastalıklarından koruma, iyileşebilir ve iyileşemez hastaları birbirinden ayırma ve tüm bu amaçlara ulaşmada hastalıkları tasnif, tarif ve sınıflama idi.

1880'lere kadar Amerikan psikiyatrisi Avrupa'nın gerilerinde kaldı. 1880'de "Akıl hastalarını koruma ve toplumu akıl hastalığından korumak için ulusal örgütlenme birliği" kuruldu. 1923'de Amerikan Nüfus bürosu, APA (Amerikan Psikiyatri Birliği) ve "Akıl Sağlığı Ulusal Komite"si (National Commitee for Mental Health, daha sonra National Institute for Mental Health yani kısa adıyla NIMH olacak)'nden işbirliği istedi ve böylece özgün bir sınıflama sistemi oluşturuldu. Bu sınıflamada salt kronik (süregen) hastalıklara yer verilmişti. Ancak II. Dünya Savaşından sonra özgün deyimiyle **Psikiyatrik Patlama** çağında bu sınıflamaya ilk kez **kişilik bozuklukları** eklendi. İlerde de değinileceği gibi, psikiyatriye kişilik özelliklerinin birer hastalıkmışcasına eklenmesi bir dizi hukuksal ve tıbbi soruna yol açmış ve insan olmanın getirdiği özellikler bile kişilik bozuklukları sınıfına alınmışlardır.

Şimdi burada bir parantez açarak ABD'de II. Dünya Savaşı sonrası ruh sağlığı örgütlenmesinin özelliğinden kısaca söz edelim. ABD'de federal hükümet 1947'den hemen sonra, yani II. Savaş'tan sonra psikiyatriye olağanüstü önem verdi. Gerek savaştan sonraki ruhsal yıkımın çokluğu ve gerek savaş sırasında askerin komuta ve yönetiminde psikolojinin öneminin anlaşılması, hükümetleri -özellikle Truman döneminden başlayarak- bu konuda uyardı. Department of Health, Education and Welfare (DHEW) ya da sağlık bakanlığı bünyesinde "National Institute of Mental Health" kısa adıyla NIMH (Akıl sağlığı ulusal enstitüsü) 1947'de kuruldu. Bu kurum hızla gelişerek ve bütçesini büyüterek'1962'de psikiyatri eğitimi verecek psikiyatrist yetiştirecek biçimde topluma açıldı. NIMH 1971'de yılda üçbin psikiyatrist yetiştirecek konuma geldi. Ve 71 yılında ABD'de psikiyatrist sayısı üçbinden 25.000'e çıktı[15]. Aynı yıl bütçede akıl sağlığı için patlama denebilecek nitel bir sıçrama oldu. Toplam vergilerin yaklaşık 1/3'ü akıl sağlığı servislerine aktarıldı. Bu patlama o denli yaygınlaştı ki, NIMH kızılderilileri de akıl sağlığı programına alarak kızılderililer için özel eğitilmiş psikiyatristler gönderdi. Oysa kızılderililer nevrozun görülmediği ender topluluklardan biriydiler ayrıca psikiyatrik sorunları da çok azdı. Herhalde federal hükümet bu durumu kıskanmış olmalıydı. Federal hükümet, senato ve kongre ve alt komisyonlar bir üst yapı denetimine tabi olduğuna göre, hükümetin izleyeceği akıl sağlığı politikasının da bu üst yapının oluşumundan bağımsız çalışabileceğini düşünmek, yani psikiyatrinin federal hükümet programından bağımsız ve özgür bir bilim olarak işleyeceğini düşünmek biraz saflık olur. Nitekim federal hükümetin organı NIMH ile bağımsız bir örgütlenme olan APA'nın işbirliği derin ve köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Yani özetle erksel üst yapı kurumlarının denetiminden ve etkisinden bağımsız özgür bir psikiyatri ve psikiyatrik sınıflama sistemi pek mümkün görünmemektedir.

Şimdi parantezi kapayalım ve devam edelim. 1948'de Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ilk kez uluslararası psikiyatrik bir sınıflama önerdi: Hastalıkların Uluslararası Sınıflaması (International Clasification of Diseasses) kısa adıyla ICD. Ancak bu sınıflama özellikle kişilik bozukluklarını yeterince kapsamadığı için ABD tarafından yetersiz bulundu. Ve 1951'de federal hükümet yeni NIMH APA'dan Amerikan halkına uygun bir sınıflama istedi. Ve böylece **DSM I** doğdu (Diagnostic and Statistical Manual Mental Disorders) (Akıl Hastalıklarının Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı). Özellikle pisikanalitik anlayışla hazırlanan bu sınıflamada "hastalık" deyimi yerine "reaksiyon" (tepkime) kullanıldı. Böylece psikiyatrinin ürkünçlüğünün bir miktar giderildiği savlanıyordu. 1967'de 120 Amerikan psikiyatristinin önerisi ile **DSM II** çıktı. Ancak bu ikinci DSM çok eleştiri aldı: "19 yy.ın Kraepelin çağının hastalık kavramına geri dönüş" olarak nitelendi. Tepkimeyerineyeniden hastalık kulanılmış ve hastalıklar da değişmez - durağan bir niteliğe bürünmüştü. Örneğin, şizofreninin kapsamı çok genişletilmiş ve Avrupa'dakinin dar sınırlarını fersah fersah aşmıştı. Nitekim bu sınflamadan sonra ABD'de konan şizofreni tanı sıklığı Avrupa'ya göre çok fazla bir artış göstermekteydi.

Özetle DSM II şu özellikleriyle diğer sınıflamalardan ayrılıyordu: 1) Hastalık deyimini tepkimeye tercih ederek insanın ruhsal durumunun değişmezliğini benimsiyordu, 2) Kişilik Bozuklukları başlığı altında topladığı 11 bölümlü bir liste ile insansal özellikleri hastalıkmışcasına ilan ederek mahkum ediyordu, 3) Şizofreni teşhisini -15 alt başlık altında toplayarak- çok yaygınlaştırarak bu tanının kolayca konulabilmesi gibi psikiyatristin eline çok tehlikeli bir silah vermiş oluyordu, 4) Geçici uyum bozuklukları adı altında çocukluk ve gençliğin doğal tepkimelerini bile uyumsuzluk olarak adlandırma gibi çok ciddi bir sorumluluk ya da sorumsuzluk üstlenmiş oluyordu, 5) DSM II, "sosyal uyumsuzluk bozuklukları" başlığı altında evlilik, iş ve sosyal hayatın diğer alanlarındaki "normal"i saptama gibi baskıcı bir tutum üstleniyordu. Yani DSM II insanın davranışlarını denetleyici,baskıcı ve buyurucu bir misyon almaktaydı; normal ile normal olmayanı ayıran insanüstü yabancılaşmış bir işlev edinmeye başlamıştı.

AKLIN KODLANMASINA VE FİŞLENMESİNE DOĞRU: DSM III

DSM III, DSM II'nin eksik yanlarını tamamlamak amacıyla en kapsamlısı 1980 yılında olmak üzere bir kitap olarak yayımladı[16]. Kitabın giriş bölümünde şöyle deniyor: "Sınıflandırma, olguları, önceden belirlenmiş bir takım kurallara göre kategorilere ayırmak ve karmaşıklığı giderme sürecidir. Bu süreç **çevrelerine egemen olmak isteyen** bütün yüksek canlılarda görülen bir kavram oluşum sürecine benzer." Yani, olgular öncæden belirlenmiş birtakım kurallara göre saptanıyor ve bu saptamada çevresine egemen olmak isteyen "yüksek canlı"nın dediği oluyor. Ancak bu "yüksek canlı" önceden belirlenmiş -yine kendisi gibi egemen bir yüksek canlı tarafından- kurallara göre başka insanlar üzerinde egemen olmak için bu sınıflamayı yaratıyor.

DSM III bugüne kadar yapılmış tüm diğer sınıflamalardan şu özellikleriyle ayrılır:

☐ DSM III tam anlamıyla betimleyici (deskriptif) bir sınflamadır. Nedenine niçinine hiç bakmaksızın salt görüntüye göre düzenlenmiştir. Nitekim kitapta "DSM III'ün yaklaşımı, etyoloji ya da patofizyolojik süreçleri (nedeni ve oluşumu) iyi saptanmış bozukluklar dışında kalanlar için kuramsızdır" denmektedir. Yani başka bir deyişle önemli olan neden değil görüntüdür. İşte pozitivist yaklaşımın bir harikası olan bu kitap "klinik belirtiler temel alındığında akıl hastalıklarının tanımlamalarında birleşilebilir" diyor. Yani önemli olan ulusal ve uluslararası bir birliğin sağlanmasıdır.Erksel aklın denetimi için oluşturulmak istenen bu enternasyonal birlik "bilim" adı altında oluşuyor.

☐ DSM III'de teşhis ölçütleri kesindir, kişisel yargıya, ve kuşkuya yer yoktur.

☐ DSM III **çok eskenlidir.** Yani ki-

şinin durumu romen sayıları ile V eksene kaydedilir ya da kodlanır. Her bir hastalığın bir kod numarası vardır.

1. Eksende klinik bozukluk, yani kod numarası ile belirtilmiş esas tanı yer alır. Örneğin
293.92 Şizofreni, ayırd edilemeyen tip
62.89 Sınır zeka (ikincil teşhis)

II. Eksende kişinin **kişilik bozukluğu** kodlanır

301.22 Şizotipal kişilik bozukluğu gibi.

III. Eksende-varsa- fizik bozukluklar kodlanır.

Karaciğer sirozu

Geçirilmiş beyin iltihabı gibi,

IV. Eksende sosyal stres faktörleri işlenir.

Bu stres yapıcılar şiddet sırasına göre yedi basamağa ayrılmıştır. Örneğin,

(7) Annenin ölümü gibi

V. Eksen kişinin son yıl içindeki uyumunu gösterir.

Yine şiddete göre yedi alt grup içinde geçerlikteki kurallara göre kişinin ne denli uyumlu olup olmadığı yani sosyal uyumu saptanır. Örneğin, örneğimizde,

(6) Yani sosyal ilişkilerde ve işinde uyum çok bozuk gibi.

Böylece bu çok eksenli sistem içinde kişi artık psikiyatrik açıdan fişlenmiştir, bilgisayara geçmiştir ve yakın takiptedir.

☐ DSM III'ün pozitivist anlayışı nevrozlarda Freud'u bile bilinemezler listesine koyacak kadar cüretkar davranıp nevrozları nedenine aldırmaksızın salt görünüşüne göre sınıflamıştır. Bu durumda nevrotik bozukluklar başlığı altında 22 sayısına varan - DSM II'de 10 idi - çok başlı bir nevroz listesi ortaya çıkmıştır.

☐ En önemlisi ya da en önemlilerinden biri, kişilik bozuklukları- şizofreninin önemli bir bölümünü de içine alacak bir biçimde genişlemiş, daha kesin ve geniş bir kategori oluşturmuştur. Böylece psikiyatrik açıdan "değişemez-düzelemez" "hasta ruhlu" insanlarınnitel ve nicel miktarı artmıştır.

☐ DSM III özellikle gençlerde uyum ve iletişim bozukluklarını kodlayarak saldırgan olan ve olmayan, ve sosyalleşebilen ile sosyalleşemeyen gibi iki ucu çok yönlere çekilebilen bir biçime sokarak geçerlikteki kurallara aykırı her davranışa bir hastalık kodu vermektedir.

☐ Erişkin uyumsuzlukları daha belirgin ve daha kesin bir duruma sokulmuş, DSM III evlilik, iş, arkadaşlıklar gibi her kuruma denetleyici ve müdaheleci bir öge olarak el atma hakkına kavuşmuştur. Öyle ki tıbbi tedaviyi red bile bir hastalık kodu almıştır.

☐ Tütün bağımlılığı "psikolojik olmasa da fizik bozukluk yaratıyor" gerekçesiyle hastalık olmuş ve sigara içen ikinci sınıf -hasta insan durumuna sokulmuştur.

☐ Tüm bu olağanüstü sınıflama-kodlama çabalarına rağmen hala hiçbir sınıfa giremeyenler de "hiçbir akıl hastalığı olmadığı halde bir psikiyatristin denetimini gerektirenler" başlığı altında toplanarak ayrı bir "gözden kaçanlar" kategorisi oluşturulmuştur.

☐ Bu arada, DSM III'de eşcinsellik kısmı bir affa uğramış, ancak ego - distonik (kişinin kendine huzursuzluk veren) homoseksüalite" adı altında kodlanmıştır. Kuşkusuz bu kısmi af eşcinsellerin ısrarlı ve kararlı örgütlenme ve mücadeleleri sonucunda kazanılmıştır.

Bugün hemen hemen batının tümünde DSM III benimsendi. Bizde de bu sınıflamaya hiçbir sağlık kuruluşu ya da üniversiter kurum karşı çıkmadı ve tam tersine hiç eleştirmeden, düşünmeden büyük bir coşkuyla ve konformistçe kabul edildi. Ve hatta tıp öğrencilerinin psikiyatri sınavını vermelerinde çok önemli bir koşul bile sayıldı. DSM III diliyle yazılmayan raporlar alaycı bir tavırla, bilgisizlikle suçlandı. DSM III'ü iyi bilmek bilimselliğin önemli ölçütlerinden sayıldı. "hele bir bakalım, en azından bizim toplumsal yapımıza uyuyor mu" bile denmedi. Amerika'nın kızılderililere kendi psikiyatrisini aşılaması örneği bizde de yaşandı ve halen yaşanmakta.

Politik fişlenmenin çözümü vardır; o politik düşünce iflas ettiği zaman fişlerde çürür gider. Ancak, bilimin gölgesindeki psikiyatrik fişlenmenin kazınması pek öyle kolay olmayacağa benzer. ☐

* Psikofarmakoloji: Ruhsal melekeleri etkileyen ilaçlar bilimi.

** İlkbaba ve ilksürü: Freud'a göre insanlık tarihi ilksürü ile başlamakta ve bu sürüyü ilkbaba yönetmektedir. İlkbaba sürünün tüm kadınlarına cinsel açıdan da egemendir. Okulların ilkbabaya baş kaldırması.

KAYNAKLAR

1. Bkz. 1, s.25
2. Bkz. 1, s.20
3. Bkz. 7, s.506
4. Lehmann, H.E.: Schizophrenia: Introduction and History. in "Comprehensive Textbook of Psychiatry" The Willi ms, Wilkins Comp. Baltimore, Vol 1, 1975, 851.
5. Hançerlioğlu, O: Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 4, Remzi Kitabevi İstanbul, 1978, 317.
6. Bkz. 1, s.23.
7. Nemiah, J.C.: Anxiety Neurosis. in "Comprehensive Textbook of Psychiatry" The Williams, Wilkins Comp. Baltimore Vol 1, 1975, 1198.
8. Bkz. 30, s.1222.
9. Bkz. 30, s.1264.
10. Bkz. 30, s.1268.
11. Horney, K.: Çağımızın Tedirgin İnsanı. Tur Yayınları, 1980.
12. Bkz. 15.
13. Spitzer, R.L., Wilson, P.T.: Clasification in psyschiatry. in "Comprehensive Textbook of Psychiatry" The Williams, Wilkins Comp. Baltimore, Vol 1, 1975, 826.
14. Bkz. 36, s.831. — 15. Bkz. 2.
16. Koran, L.M., Ochberg, F., Brown. E.S.: The Federal Government and Mental Health. in "American Handbook of Psychiatry Basic Books, inc., publ., New York Vol VI, 1974, 960.

Şizofreni'nin betimsel gelişim ağacı.

NİHAT BEHRAM

GÜLBEHAYAT

Sabahları uyanınca anacanım
Ne de güzel yüzü varmış,
Tadı gibi yediğim ilk çağlanın
Ne de güzel özü varmış

Gün boyunca dertten derde izi varmış
Yüreğinde sızı varmış
Kuzu gibi melediğim ilk kucağın
Ne de üzgün dizi varmış

Kimi bıçak kimi gülle çalınacak sazı varmış,
Büyüsünde dal kokusu süründüğüm
Yağmurunda çiçek çiçek yürüdüğüm
Ne de süzgün gözü varmış

Kini varmış, acılara kini varmış
Bir sevinci bin allah'a değişmeyen dini varmış
Uğul uğul gecelerde
Ne de yorgun teni varmış

Serbehayat, oğul oğul sürgünlere göçü varmış
Görbehayat, sevinmeye suçu varmış
Duybehayat, anacanım çağırıyor
Albehayat, alınacak öcü varmış

Şubat 988-Wuppertal

PATER LITTERULARUM

Özdemir İnce

Bu yazımın da bir konuğu var: **Yeni Düşün**'ün Aralık 1987 sayısında yayınlanan **Bir Çeviri Anlayışı ve Çevirmenin Sorumluluğu** başlıklı yazımda sorduğum sorulardan birini **Milliyet Sanat Dergisi**'nin (1 Ocak 1988 sayısı) **Yaşarken** başlıklı sayfasında yanıtlayan Vedat Günyol'un yazısı.

Yeryüzü yaşamının yetmiş altıncı yılını yaşayan bir hümanistin derisinin altındaki "baba"yı yansıttığı ve tartışma düzeyini daha doğrusu tartışma düzeysizliğini, tartışma aktöresinden yoksunluğunu kanıtladığı için bu yazıyı olduğu gibi yayınlamayı gerekli görüyorum. Eleştirildiği zaman bir **sözde hümanistin** kaleminin nasıl bozulduğunu kanıtlayan ibret verici bir örnek:

(Son aylarda, Sabahattin Eyuboğlu'na, dolaylı olarak da bana yöneltilen suçlamalar aldı yürüdü. Bay Ece Ayhan'dan sonra, yine bir şairden, bugüne dek pek yankı uyandırmamış, uyandıramamış bir şairden, Bay Özdemir İnce'den geliyor bu suçlamalar. Bu kez, suçlama, alışılagelen ve Bay İnce'nin de yabancısı olmadığı, hatta desteklediği geleneksel çizgisinden saptırılıp faşizme kaydırılmış görünüyor.

Yeni "Düşün" dergisinin Aralık 87 tarihli sayısında "Bir Çeviri Anlayışı ve Çevirmenin Sorumluluğu" başlığı altında, Bay Özdemir İnce, bizim Sartre'dan derlediğimiz Çağımızın Gerçekleri adlı çevirimizde, 1961'den beri kafasını kurcalayan ve Sartre'a yakıştıramadığı (ama, bize yakıştırdığı) bir tümcenin kasıtlı yanlış çevirisi üstünde durmuş ve yirmi altı yıllık tedirginliğini, dört sayfalık cafcaflı ve gösterişli yazısında, çeviri sorumluluğu üstünde, yükseklerden konuşma olanağına kavuşmuş.

Nedir sorun? Anlatayım. 1961'de Çan Yayınları'nda çıkan Çağımızın Gerçekleri adlı kitapta, Les Temps Mo - (cümlenin gerisi yok. Ö.İ.)

Bu tümcenin aslı şöyle imiş, ki öyle başlıyor: "Yüz yıldan beri edebiyatta sorumsuzluk artık gelenek olmuştur. Eseriyle kazancını birbirine bağlamış yazarlara seyrek rastlanır."

Bu tümcenin aslı şöyle imiş, ki öyledir:

"Burjuva kökenli bütün yazarlar sorumsuzluğun iğvasına kapılmışlardır."

Biz ne yapmışız? "Burjuva kökenli" sözünü çevirmemişiz, ve dolayısıyla Sartre'a ters düşerek, sağı solu ayırmadan tüm yazarların sorumsuz olduğunu söyletmişiz Sartre'a.

Şöyle diyor Bay İnce: Sartre'ın söz konusu metnini Türkçeye çevirenlerin yazarlık ve çevirmenlik değerlerini, Fransız yazınına olan yakınlıklarını yargılamak niyetinde olmadığımı belirtmek isterim. Ayrıca, onların düzeyindeki iki yazar-çevirmenin böyle bir cümleyi yanlış çevirmeleri de olanak dışıdır. Ayrıca "burjuva kökenli" tanımlamasını Türkçeye çevirmemelerinin nedenini de anlamak olanaksız. Çünkü, "burjuva kökenli" tanımı bütün yazıyı belirli bir anlam ayracına alan bir kavram" diye ekliyor.

Suçlama, asıl şurada başlıyor: Bay İnce, kendi kendine sorduğu bir takım sorularla bizim bu konudaki bilinçli, kötü, hesaplı, iblisçe niyetimizi ortaya koymaya çalışıyor aklınca ve diyor ki:

"Sartre'ın 'burjuva kökenli' tanımını, edebiyatın toplumsal ve sınıfsal ilişkilerini belirtmek için kullanmış olduğunu düşünmemiz gerekir. Bu nedenle, böyle bir tanımı Türkçeye aktarmamak, Sartre'ın yazısını amacından saptırmaktır. 'Burjuva kökenli' tanımını çevirmeyerek bazı yazarların sorumsuzluğunu bütün yazarlara yayan çevirmenlerin özel amaçları olabilir mi? Yani 1961 yılının özel koşulları içinde, sınıf kavramını çevirilerine sokmayı sakıncalı bulmuş olabilirler mi?"

Ne demek istiyor bu Bay? Biz, 1961 yılının özel koşulları içinde, sınıf kavramını çevirimize sokmayı sakıncalı bulmuşuz.

Böylesine aşağılık bir savı ortaya atmak için, insanın (bir yerde övmek gafletinde bulunduğu) bizlere ve daha çok kendine saygısızlık edecek kadar bilinçsiz olması gerek. Sabahattin Eyuboğlu ve ben, burjuva yazarlarını yermekten kaçınmışız öyle mi? E, pes yani!

Peki, madem bize saygısı vardı bu kişinin, niçin 'burjuva kökenli' sözünün bile bile değil de dizgide atlandığını düşünmek istememiş? Sabahattin Eyuboğlu yaşamıyor artık. Bay İnce, lütfedip, zahmet edip hayatta olan bana soramaz mıydı? Soramazdı. Çünkü, böylesi bir saldırıda bulunup, kendini yüceltme fırsatını kaçırmak istemezdi.

Türkiye'de yanlışsız kitap olabilmiş midir bugüne dek? Olamamıştır. İşte size ispatı:

Çağımızın Gerçekleri adlı kitabın ilk baskısı 1961'de ikinci baskısı da 1963'te gerçekleşti. Bu baskılarda "burjuva kökenli" sözü, dizgicilerin azizliğine kurban gitmiştir. Bunda kuşkunuz olmasın. Bizi tanıyan saygılı insanlar, bu konuda bir kastimiz olduğunu düşünemezler. Bakın işin tuhafına ki, aynı kitap, Say Yayınlarında Denemeler adıyla yayınlandı. 1982 ve 1984'te. Merak edip baktım. Ne göreyim: Bu son iki baskıda da, sorumsuzluk sözcüğü sorumluluk olarak çıkmış düzelticinin gadrine uğrayarak.

Bay İnce, incelik gösterip ve lütfedip bakarsa iyi olur, dizgi, baskı yanlışlarını hesaba katarak.

Ne yapayım gayrı, Dinime tan eyleyen bari bir Müslüman olsa dizesine sığınmaktan başka?")

İşte size yarım yüzyıllık bir yazarın tartışma yazısı: Kendisini öylesine dokunulmaz, öylesine bir "karizmatik

şahsiyet" olarak görüyor ki, yakınlarında olsam, bir sopa kapıp üzerime yürüyecek. Üstelik kendi sorumluluğunu ilkin dizgicinin, sonra da düzelticinin üzerine atarak işin içinden sıyrılmak istiyor.

Yapmamız gereken ilk iş, bir emekçi olan **dizgiciyi** Vedat Günyol'un iftirasından kurtarmak ve bu nedenle de Paris'te hukuk doktorası yapmış olan Vedat Günyol'a birkaç soru sormak. Hain dizgicinin "burjuva kökenli" tanımını atladığı çeviri cümlelerini tekrar yazalım: **"Yüz yıldan beri edebiyatta sorumsuzluk artık bir gelenek olmuştur".** "Burjuva kökenli", bu cümlenin neresinden düşmüş olabilir? Gerçekte bir yerinden düşmesi söz konusu değil ama bir yer bulup yerleştirelim cümlenin içine: "Yüz yıldan beri burjuva kökenli edebiyatta sorumsuzluk artık bir gelenek olmuştur." Cümlenin **düşük**'süz durumu böyle olmalı. Şimdi, izninizle, cümlenin Fransızcasını yazalım: "Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité: depuis un siécle, elle est de tradition dans la carriére des lettres." Bu cümlenin, doğruluğu Vedat Günyol'ca da kabul edilen Türkçesi şöyle olmak gerekiyor, eğer Sartre'a sadık kalmak istiyorsak: **"Burjuva kökenli bütün yazarlar sorumsuzluğun iğvasına kapıldılar: Bu sorumsuzluk iğvası yüzyıldır edebiyat mesleğinin geleneği olmuştur."** Çevirmenlerin bu iki cümleyi birleştirdikleri ve "burjuva kökenli bütün yazarlar"ın yerine "edebiyatta" sözcüğünü koydukları anlaşılıyor. Çeviri eylemi böylece yorum eylemine dönüşmüş oluyor. "Burjuva kökenli edebiyat" olmayacağını, bunun Türkçesi'nin "burjuva edebiyatı" olduğunu bilmesi gereken Vedat Günyol niçin cellalleniyor? Celalleniyor, çünkü, "burjuva kökenli" sözünü; nedeni ne olursa olsun, bilerek ve isteyerek çevirmedikleri ortaya çıkıyor. Üstelik, Türkiye'de yanlışsız kitap yayınlanamayacağını ileri süren çevirmen-yazar ikinci baskı için birinci baskıyı gözden geçirmeyecek kadar sorumsuz, okura ve yazara saygısız. İkinci üstelik de şu: Bu cümle üçüncü ve dördüncü baskılarda bir kez de düzelticinin gadrine uğrayıp, "sorumsuzluk" sözcüğü "sorumluluk"a dönüşmüş. Demek ki düzeltici, çevirmenden çok daha sorumlu ve bilinçli; çünkü, edebiyatta sorumsuzluğun değil ancak sorumluluğun gelenek haline gelebileceğini düşünebilecek kadar aklı başında bir emekçi. Neyse, bu zavallı cümleyi ve "burjuva kökenli"yi dizgicilerin ve düzelticilerin düşmanlıklarından korumak, beşinci baskıda Vedat Günyol'un boynunun borcu oluyor. Hele beşinci baskıya bu yazının tümünü çevirip koyarsa, hele birinci baskının 73. sayfasının 14. satırındaki **"toplumun kaderini** elinde tutanlar"ı Fransızca aslına uygun olarak "yönetici sınıflar" (les classes dirigeantes" olarak çevirirse; ayrıca "L'homme n'est qu'une situation: Un ouvrier n'est pas libre de penser ou sentir comme un bourgeois..."yı "İnsan bir haldir, istediği gibi düşünmekte de serbest değildir" (Sayfa: 82; Satır: 3 ve 4) biçiminde değil de bile bile saptırmadan çevirirse (Doğrusu şu: "İnsan bir durumdan başka bir şey deildir: Bir işçi, bir burjuva gibi düşünmeye ya da hissetmeye **özgür** değildir"), çok geç kalmış bile olsa dürüstçe davranmış olur. Demek bir burjuva gibi düşünmek ve hissetmek özgürlüğüne sahip olmayan **işçi** değil de **insan**'mış(!).. edebiyat ve çeviri "baba"sı Vedat Günyol, Paris'te hukuk doktorası yapmış Vedat Günyol böyle uygun görüp böyleçeviri yapmayı "münasip" buluyorlar. Sözde hümanist Vedat Günyol haklıdır (!): İnsanları burjuva ve işçi olarak sınıflara ayırmak terbiyesizliktir. Bu terbiyesizliği yapan Sartre bile olsa ağzına biber sürülmesi; böylesine insancıl(!) bir tavrı eleştirecek çıkarsa, onların da yankı uyandıranlar ve uyandırmayanlar sınıfına ayrılması; eleştirinin "aşağılık bir sav" olanak geri püskürtülmesi gerekiyor. İnsanları burjuva ve işçi olarak sınıflara ayırmaya gönlü razı olmayan Vedat Günyol, şairleri "yankı uyandıranlar" ve "yankı uyandırmayanlar" olarak sınıflara ayıracak ve şairler arasına nifak tohumları ekecek kadar gaddar.

Bay İnce'nin incelik gösterip ve de lütfederek çeviri metnine daha fazla bakmaya gereksinimi yok, Sartre'ın güzelim yazısının "ırzına geçildiği"ni daha fazla anlaması için: Çünkü Sartre'ın daha önceki yazımda da belirttiğim gibi "Yirmi iki sayfalık özgün metnin daha iri puntolu on üç sayfaya inmesi, yani dokuz-on sayfalık özgün metnin Türkçeye aktarılmayışını anlamak mümkün değil." Çeviri yapılırken özgün metnin en önemli yerleri atlanmış ve çevirilmesi uygun görülen cümlelerde de "bilinçli, hesaplı ve iblisçe" bir sansür uygulanmış. Bir gün bir dürüst insan çıkar da Sartre'ın zavallı metnini dürüstçe çevirirse, Vedat Günyol'un nerelere **sığınacağını** (çünkü dizelere sığınıyor şimdilik) merak ediyorum.

Ben birinci yazımda, söz konusu cümleden yola çıkarak, Vedat Günyol ve kuşakdaşlarının **okura** karşı takındıkları "baba"ca tavrı eleştirmiştim. Bu tavır yukarıya aktardığım yazısında da görülüyor birçok yerde. Bir yerde kendilerine saygı duyduğumu yazmışım ya, makamlarına telefon edip durumu arz edecekmişim, sonra da esaslı bir "aferin" alacakmışım. (Bu "aferin" faslı benim tahminim.") Vedat Günyol üstadımız yazınsal ilişkileri aile ilişkileriyle birbirine karıştırıyor. Ayrıca "Zeüs'ün Bacanakları"ndan olmadığım için aileden de sayılmam.

Vedat Günyol'un, **sözde** de olsa bir hümaniste kesinlikle yakıştıramadığım yazısı, üstadımızın ilginç özelliklerini de ortaya çıkartıyor: Vedat Günyol gerçek bir aristokrat'tır. Çünkü yankı uyandıramadığı için aristokrat saymadığı bir şairi kendisine "muhatap" saymıyor; ayrıca, gerçekler ve doğrularla "ün" arasında orantı kurarak her sınıftan insanları güldürüyor. "Yankı uyandırma"nın yazın alanında zaman zaman kullanılsa da ciddi bir yazarın kullanmayacağı kadar **moda** ve **magazin** dünyasına ait bir kavram, tam anlamıyla da bir **"show business"** deyimi olduğunu nasıl bilmez? Derin bir acizin belirtisi olan bu aristokratik itiraza karşı benim bir önerim var Vedat Günyol'a: Remzi Kitabevi'nin yayınladığı **Türk ve Dünya Edebiyatçıları** adlı ansiklopedinin ikinci cildinin 163 ve 269. sayfalarına baksın.

Vedat Günyol, keder verici yazısını, "Ne yapayım gayrı, Dinime tan eyleyen bari Müslüman olsa dizesine sığınmaktan başka?" diyerek bitiriyor. Bu cümleyle ilk yazım ve kişiliğim arasında bir ilişki kuramadım. Böyle bir cümle aynı türden "ayıp"lar yapan insanlar arasında kullanılır. Ben de çeviri yapmak zorunda olan bir insanım. Yankılı olsun, yankısız olsun herhangi bir kimse çevirilerimde yanlışlar bulunduğunu elbette ve mutlaka ortaya çıkartabilir. Ama sorun bu değil; sorun, çeviri yanlışı yapması olasılığı çok az olan iki çevirmenin çok önemli bir metni bilinçli olarak saptırmaları. Vedat Günyol'un "müslümanlık"ı işe karıştırması için benim de kendisi, kendileri gibi "baba"lık yaptığımı kanıtlaması gerekir. Yoksa kendisine "Kel alâka?" diye sorarlar. Sığındığı dizenin benimle ilişkisi yok. Ama ben de onun yolundan giderek bir dize (dize miydi?) aktaracağım: **"Secaat arz ederken merdi kıptî sirkattin söyler"!**

Şimdi nereye sığınacaksınız PATER LITTERULARUM? □

ROMAN KAVRAMLARINI TARTIŞMAK

Semih Acar

Hilmi Yavuz'un roman kavramını temellendirmeye çalışan yazıları, yenilikçi romana değil ama, yenilikçi bir bakış açısına açtı pencerelerini. Romanın sorunlarını tartışırken, bütün yazılarında yalınkatlığın uzağında kalmayı başardı... **Sorunları** tartışma niyeti, kuramsal ilgiyi hemen çağrıştıracaktır, başka türlüsü olanaksız. Bu tartışma ideolojiye yakın düştüğünde "siyasal" söylemden uzaklaşmaya başlayacaktır; gelgelelim bu da yetmez: Kuramdır onu asıl temelleyen -kuramsal çözümleme ve değerlendirme ile onun itici gücü, kuramsal tartışmadır. Hilmi Yavuz romanı kuramla tartışma tavrı bakımından, pek az kişinin bulunduğu bir yerde duruyor.

Yazın Üzerine'nin[1] "Roman Üzerine" bölümü, **Roman Kavramı ve Türk Romanı**[2] kitabındaki yazılarının bir bölüğünün, gözden geçirilerek yazılanlarından oluşuyor. Bir roman kuramında anlaşmak için, ilkin temel kavramlarında anlaşmak gerekiyor. Hilmi Yavuz'un roman sanatına yönelen kuramsal etkinliği de, özellikle kimi roman kavramlarını oluşturma çabasına zengin tutamaklar verdiği için önem taşıyor.

DÜNYA GÖRÜŞÜ ROMANI NASIL BELİRLER?

Hilmi Yavuz'un uzun boylu düşünmeden yaptığı bir belirlemeyle sözü açalım: "Gerçekçi yazarla doğalcı yazar arasındaki ayrım, genellikle gözardı edilir; çoğu kez Doğalcılık Gerçekçilik sanılır." (s.11) Hilmi Yavuz sözünü ettiği soruna hakettiğinden çok değer veriyor. Oysa bu sanısının tedirgin edici bir yaygınlığı olduğunu söylemek güç. Nedense, bu yazısının **Roman Kavramı ve Türk Romanı**'ndaki ilk biçiminde, sözkonusu ayrıma dikkat çekerken, daha çekinceliydi. Vurguyu şöyle yapıyordu orada: "... ya da çoğunlukla, bütünüyle göz önünde tutulmayan bir olgudur..." Aradan geçen bunca yıl boşa gitmedi oysa! Bir ayrımın önemsenmediği yıllar olmadı mı, elbette oldu: Toplumculukla toplumcu gerçekçiliğin ya da -konumuz o ya- doğalcılıkla gerçekçiliğin birbirinin yerine geçirildiği bir dönemi yaşadık; kendini "siyasal" görevle yükümlemiş bir roman anlayışı bu karıştırmayı son kertede yaptı. Bu ayrı bir konu ve öyle aman aman izler bırakmadığı de görülüyor üstelik.

Hilmi Yavuz buradan hemen **dünya görüşü** kavramının roman karşısındaki yerine atlıyor: "Dünya görüşü, romancının gerçekliği yeniden üretme biçimini belirlediğine göre, gerçekliğin kendisi, romana belirli bir dönüşüme uğratılarak girecekti elbet." (s.11) Bu **önermeye** şu noktadan karşı çıkılabilir: Dünya görüşü romancının gerçekliği yeniden-üretme biçimini ve roman gerçekliğini mutlak olarak belirlemez.

Karşılıklı bir ilişkinin bir yanının belirleyiciliğinin abartılmasındaki tehlikeler bir yana, dünya görüşünün, insanın toplumsal ve kültürel varlığının üstünde, saltık bir öz olarak algılanması, Hilmi Yavuz'un kuramsal yaklaşımının süreğen yanlışına işaret ediyor: İlkeleri dural önermelere dönüştürüp estetik dogmatizme düşülmesi.

Dünya görüşü romana egemen olma yetkisini kesinkes taşıyamayacağı gibi, romanın kendi üstündeki etkisinden de kurtulamaz. Roman kendisinden bir şey aldığına karşı son derece kadirbilir bir sanattır; doğası gereği böyledir. Bunun farkında olan romanı kazanır, kazançlı da çıkar. Oysa Hilmi Yavuz'un amaçladığı 'dünya görüşü', olsa olsa romanı küstürecektir.

Dünya görüşünün bu karşılıklı ilişkide kendi ağırlığını duyumsatması ve onaylatmasıyla tek belirleyen olduğunu dayatmasını ayırdetmek gerekiyor. Dünya görüşü bütüncül bir roman kavrayışını temeller, bu kavrayışı ilkelerle de donatabilir. Fakat kabul edelim ki, toplumcu gerçekçi romanın bile, yaratım sürecinin dünya görüşünce belirlendiğini onaylamadığı günümüzde, Hilmi Yavuz'un gönderme yaptığı, Henry James'in anlatı tekniğinin onun dünya görüşüyle çelişmemesini anlamak da güç olmasa gerek. Bu belirleyen-belirlenen metafiziğine Henry James tanıklık etmiyor işte. Burjuva dünya görüşünün, kendisini hercümerçten kurtarıp adamakıllı bir kültür olarak ortaya koyuşundan sonra, onun gerçekliğinde varolan öz de, kendine özgü anlatı tekniğini, dahası üslubunu arayıp seçecekti.

Ne var ki dünya görüşünün, biçimi -tüm unsurlarıyla birlikte- kendisine böylesine bağımlı kılması, bugün roman sanatı için ışık tutucu bir tartışmaya yolaçmıyor. Hilmi Yavuz'un kural koyuculuğuna karşın, dünya görüşüyle roman gerçekliği arasında doğrudan değil, ancak dolayımlı bir bağ ilerletici olacaktır. Bir düşünelim: Dünya görüşüyle gerçekliğin yeniden-üretim biçimi arasında dolaysız bir bağ kurmak, gerçekçiliği açıklamak yerine, sakatlamak olmuyor mu?

Roman gerçekliğinin görece bağımsızlığı kimi zaman romancının dünya görüşünü nasıl aşabilirse, bu dünya görüşü de, kendi içinde alabildiğine tutarlı olsa bile, gerçekliğin yeniden -üretimine yansımayabilir. Roman sanatı baştan bugüne roman gerçekliğinin ve özgün yaratım süreçlerinin romancıya boyun eğmezliğinin örnekleriyle doludur. Roman sanatının bu çok boyutluluğu, kar-

şılığını yüzeyde değil, uzayda bulur. G.N.Pospelov, "**Tarihsel açıdan soyut** -ister tutucu, ister ütopik ilerici- dünya kavrayışındaki yazarlardan birçoğu yaratışlarında gerçeğe varabilmişlerdir," diyor. "... Ama, figürlerinin karakterini tarihsel açıdan yanlış ve soyut kavramış olmalarına karşın, bu yazarların eserlerinde gene de **somut** ve gerçekçi bir imgesel yansıma oluşmuştur. Nereden geliyor bu çelişki?"[3] Nesnel gerçekliğin çaresizce dünya görüşüne uygun biçimde yansıyacağını öngörmek, bu çelişkiyi açıklayamayacağına göre, ışığı başka yöne tutmak gerekiyor. Belli ki bu çelişki Pospelov'un sözünü ettiği yazarlarda dünya görüşlerinden yana değil, romandan yana çözülmüştür.

Diyelimki: **Somut** dünya görüşü karşısında ikircikli davranan romancının yaratım süreci, **soyut** dünya görüşü tarafından belirlenmeye karşı durmamaktadır. Burada da bir önerme getirmiş oluyoruz ama, romanın sanatsal değerlendirmesine yöneldiğimiz için, hiç değilse açık kapılar bırakarak... Özgür tasarım ve yaratım sürecinin nesnel gerçekliği kavrayacağına güven duymak gerekir. Yeni bir roman anlayışı, bilimsel bilgiye sırt çevirmeden, kendi özgün arayışı içinde doğru bir yönsemeyi bulabilir.

Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine, Fakir Baykurt gerçeklik sorununu "bir başına 'dünyagörüşü sorunu" olarak görmedi. Fakir Baykurt'un romanı toplumcu gerçekçi değildi; Hilmi Yavuz **Roman Kavramı ve Türk Romanı**'ndaki bu yollu araştırmasını *Yazın Üzerine*'den çıkartmakla, yerinde bir gizli saptama yapıyor. Gene Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine. Oğuz Atay'da gerçekçi değildi; Oğuz Atay, üslubunu yasladığı ayrıntı sağanağını değerlendirme ve eleştiriden yoksun bıraktığı için gerçekçilikten uzaklaşmakta, yenilikçi tavrının yanı sıra, doğalcılığa yakın durmaktadır.

Sözü dağıtmadan sürdürelim: Dünya görüşüyle roman sanatının anlatı tekniğinin, üslubunun, kişiler sisteminin birbiriyle ilişkisi, iki ayrı uzanın karakteristik çizgilerinin kesişmesi olarak kendini gösterir. Toplumcu gerçekçiliği yalnızca sistemleşmiş bir dünya görüşü ve ona bağımlı bir biçim anlayışı olarak görmek nasıl bir anlayışsızlıksa, 'burjuva romanı' da yeni arayışları içinde ne yalnızca toplumcu gerçekçiliğin hasını ne de yalnızca biçimsel oyunlardır.

YANSITMA KURAMININ YETERLİLİĞİ

Kavramları, önermelere tutku, çoğu kez seçilmiş anlayışları doğrulayan bir dayanak olmaya adaydır. Yaratıcı düşünceyi değil, 'didaktizmi' barındırır. Sanatla gerçeklik arasındaki bağıntı değerlendirilirken, gerçekliğin doğrudan yansıtılmasının 'Yansıtma Kuramı'na, karmaşık ve dolaylı bir bağıntının 'dolayım kuramı'na değer görülmesi de, işte bu anlamda roman estetiğine önyargılı bir yaklaşımdır.

Yansıtma kuramı, Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine, "empirik bir yanılgıdan" kaynaklanmıyor. Toplumcu gerçekçilik, gerçekliğin görünüşle örtüşmediği doğrusunu zaten içermekle birlikte, görünüşe gerçeklik bilgisi içinde bir yer de verir; gerçekliğin **kendi başına** aldığı durum da önem taşır. Yansıma nesnel gerçeklikle bilimsel bilgi düzeyinde özdeşleşirken, sanatsal bilgi düzeyinde ancak eşitlenecektir. Sanatsal bilgi düzeyinde yansılanan, hiç kuşku yok ki, kesin ve somut önermelere değil, süreçlere, ilişkilere, bağıntılara yakın duracaktır. Bu ayrımı görmesi nedeniyle, toplumcu gerçekçilik bugün iç ve dış gerçeklik arasında yapay bir ayrım kurmanın ötesini arayan bir formasyona ulaşmıştır. Toplumcu gerçekçilik kuramın kendisi değil, yöntemidir ve süresiz bir gelişmeyi yaşamaktadır.

Denebilir ki, Hilmi Yavuz en önemli yanılgısını yansıtma kuramına yaklaşımda yapıyor. "Yansıtma kuramı, empirik bir yanılgıdan kaynaklanır. Bu yanılgı, 'gerçeklik, görünüştedir' önermesiyle özetlenebilir. Oysa bilim bize, görünüşle gerçekliğin örtüşmediğini gösteriyor. Öyleyse, gerçekliğin bilgisine varabilmek için görünüşten yola çıkmak söz konusu değil. Gerçek nesne ile bilginin nesnesi farklı (Althusser). Bu fark, sanatın nesnesi için de geçerli. Yansıtma kuramı da bu yüzden yetersiz." (s.23) Yansıtma kuramına böyle bir yaklaşımı bilimsel maddeci estetik üretiminden çıkartmak olanaksız. Görmek ile özümlemek, içiçe geçen süreçlerdir ve gerçekliğin görünen hâli, özümlenerek - değişime uğratılarak yansıtılır. "Edebiyat, gerçekliği yansıladığı kadar, değerlendirir de."[4] Hilmi Yavuz yansıtmayı yalnızca bilimsel maddeci estetik kuramına ve toplumcu gerçekçiliğe özgü bir yöntem olarak düşünürken de, felsefi bir yanlış içine düşüyor. Yansıtma, edebiyatın genel bir özelliğidir oysa.

Sanatsal yansılar öznenin etkinliğini yadsımak yerine, ona özel ve temel bir önem de verir. Sevgi Soysal'ın **Şafak** romanı, somut nesnel durumları, kişilerin roman içinde birbirinden farklı algılama ve bilince çıkartmalarının yetkin bir örneğini verir. Tabii Sevgi Soysal da o bildik nesnel durumlarını birden çok algıya yol açacağını bilmektedir. Gerek Oya'nın, gerek Mustafa'nın yansılama yetileri aynı değildir. Cezaevi ve işkence gerçekliğini Oya ile 'adi mahkûm' kadınların değerlendirişi de gene farklıdır. Toplumcu gerçekçi romanın en güçlü habercisi olan Sevgi Soysal, bildik bir gerçekliği yansıtırken, görünüşün aldatıcılığına kapılmadığı gibi, gerçek nesnelere de zengin çağrışımlar kazandırır. Romancının duyumları toplumsal koşulların bilgisinin yanı sıra bir etken olarak işlemeye başlayınca, nesnel gerçeklik karmaşık bir süreç olarak algılanmaya başlar. Yansıtmada görünüşte olan, kalkış noktası olarak soyut bir işleve sahipken, romancının gerçekliği alımlama etmeni işin içine girmeye başlayınca, somutlaşıp önemsizleşir. **Şafak**'da, Oya'nın karşısında durup "cop",nerede olursa olsun, kaba gücün simgesidir ve somut görünüşüyle de gerçekliğin yansıtılmasında işlevseldir. Gelgelelim Sevgi Soysal bu "cop"dan birbirinden apayrı imgesel soyutlamalar kurarken, "cop"u cop olmaktan çıkartır. Yansıtmanın imgesel düzeydeki sonuçları, ampirizmi ancak böyle dışlaştırır. Sanatsal yansıtma, bu anlamda öznel olanla nesnel olanın yüksek birliğine dönüşür.

Hilmi Yavuz bu arada bilimsel yansıtma ile sanatsal yansıtma arasındaki ayrımı da görmezden gelip, toptancı bir anlayışla, yansıtma kuramının yetersiz olduğu savını getiriyor. İlkin, Orhan Hançerlioğlu'nun anıtsal yapıtlarından **Düşünce Tarihi**'ndeki özlü açıklamasına bakalım: "Bilgi, nesnel gerçekliğin insan beyninde yansımasıdır. Ne var ki bu yansıma, bir aynanın bir cismi ya da bir kaya parçasının bir güneş ışınını yansıtması gibi yalın bir yansıma değildir. İki basamaklıdır: 1. Nesnel gerçekliğin algılandığı **duyum** basamağı, 2. Nesnel gerçekliğin dönüşüme uğratılıp yeniden üretildiği **düşünce** basamağı. Bilgi, bu iki basamaktan geçmekle bilgi olur. Bilginin kaynağı toplumsal pratik olduğu gibi, amacı da toplumsal pratiktir ve doğru olup olmadığının ölçütü de toplumsal pratiktir."[5] Sanatsal bilginin gerçekliğin bilgisi içinden nasıl ayrıştığını ve gerçekliğin görünüşüyle yetinemeyeceğini bu alıntıdan çıkartabiliriz. Nesnel gerçekliğin algılanma sü-

reci duyum basamağından düşünce basamağına doğru ilerlerken, estetik imgelerin de bireşimi gerçekleşir. Aynı zamanda sanatsal bilginin oluşumu da gerçekliğin yaratıcı-dönüştürücü kavrayışıyla temellenir ve somuttan soyuta evrildikçe zenginleşip yansıtma edimiyle somutluk kazanır. Sanatı bilgiyle özdeşleyen mekanik yansıtma yorumu, edebiyatın bilim olduğu savının öne sürülmesine kadar uzanacaktır...

TİP SORUNU

Hilmi Yavuz'un "Romanda Tip Sorunu" yazıları bir yandan özgün bir tip çözümlemesiyken, öbür yandan kategorilere köreltici bağlılığın tuzağını seriyor... Tipi **'verilmiş'** ve **'yaşanmış'** bireysel tarihler olarak ikiye ayırıyor. İlki: "Bir tipin 'verilmiş' olmasından, belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırılarak anlatılmasını anlıyorum." (s.33) İkincisi: "Tip'in 'yaşanmış' bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi son kertesine kadar yaşayacağının önceden 'verilmemiş' olmasıdır." (s.34)

'Verilmiş' tip, Balzac'ın Goriot Baba'sıdır. Goriot Baba'nın karakteristik insansal konumunu belirleyen "aşırı sevgi" yönsemesinin daha romanın başında konulmuş olması, onun bireysel tarihini önceden 'verilmiş' kılıyor. "**Goriot Baba**'yı okurken, Goriot tipinin belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden 'verilmiş'tir adeta." (s.33) Artık Goriot Baba'nın roman boyunca hangi durumda ne yapacağı kestirilebilir; tipikliğinin oluşumu değil, romanın öyküsü içinde neler yapacağı beklenir. Beklenenler, kaçınılmaz biçimde yaşanacağı bilinenlerden çok farklı olmaz.

Goriot Baba tipi Balzac'ın kusursuz tasarımının ürünü, yaratıcılığının tutsağıdır; Balzac'ın yarattığınca yaşayacaktır. Ne var ki böyle olması onun sahihliğini zedelemez. Hilmi Yavuz buna katılmıyor, burada kategorik bir yanlış görüyor. 'Aşırı sevgi' duygusunun Goriot Baba'nın kişiliğinin ve ondan kaynaklanan tüm davranışlarının özünü belirlemesi, "Bu kategori yanlışlığı, insanın bu karakteristik yönsemesinin onun özünü oluşturduğu; başka bir deyişle bu yönsemenin doğrudan onun özünü belirlediği varsayımından yola çıkılmasındandır." (s.35) Bu saptama ideolojik ve felsefi söylem içinde doğru olmakla birlikte, sanatsal söylemin alanına girmiyor. İnsanın toplumsal ilişkiler içindeki konumu ve insansal özü bir kişilik yönsemesinin abartılarak belirginleştirilmesiyle yargılanıp damgalanamayacağı gibi, Goriot Baba'nın da 'aşırı sevgi' yönsemesiyle, özgün bir sanatsal gerçeklik kavrayışı getirebileceği gözden kaçmamalı. Doğru: "insanın özünü **(essence)**, belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye... indirgemek" temel bir felsefi kategorik yanlışlıktır ama, buradan, bireysel tarihi 'yaşanmışlık'tan uzak olduğu için, Goriot Baba'nın bir tip olamayacağına varılıyor; Hilmi Yavuz sanatsal bilginin sezgiciliğini ve kuşkuculuğunu öldürüyor.

Tipik kişi romanda tüm tipik özellikleriyle öyküye girmez; romanın farklı düzlemleri içinde, olaylardan kan alarak, bireysel çelişkiler ve sorunlar sarmalı içinde oluşur, tamamlanır. Toplumcu gerçekçi roman da tip tasarımında önceden belirlenmiş kusursuzluğu yadsımalıdır. Denebilir ki, sonradan roman gerçekliği içinde tipiklik kazanacak kişi, romanın başlangıcında "kusurlu" doğar. Tasarım romanın kurgusu içinde ete kemiğe bürünür. Gerçekliğin dolaysızca kavranmasının bunca güçleştiği günümüzde, roman tipinin de gerçekliği yaşamadan kavramış olması, onun sahihliğini zedeleyecektir.

Gelgelelim Goriot Baba, 'aşırı sevgi' tutkusuyla, kendi karakterini dışındaki dünyayla özdeşlememiştir; ya da şöyle diyelim: Goriot Baba, içinde bulunduğu toplumsal çevreyi karakterize etmeyi değil, kendi karakterini egemen kılmaya çalıştığı **bir tipik durumu** anlatmaktadır; **İnsanlık Komedyası**'na eklemlenen bir halkadır o. Hilmi Yavuz, Goriot Baba'da gerçekliğin imgesel bir yansısını değil de, simgesini gördüğü için, ona ister istemez genellik kazandırıyor. Roman gerçekliği böylelikle dışsal gerçekliğe boyun eğiyor.

Gene **Şafak**'dan söz açacağız, çünkü orada da benzer bir durumu görebiliriz. **Şafak**'taki kişiler, Oya, Mustafa, Hüseyin belli insansal özelliklere baştan sahiptirler. Murat Belge bu durumu şöyle çözümlüyor: "Sevgi Soysal'ın kişileri, hayatla çarpışmalarında karşılarına çıkan alternatifleri seçmekte, herhangi bir soyut özgürlüğe sahip değiller. Hepsinin son derece somut birer tarihi var. Seçmelerinde, bu tarih de belirleyici rolünü yerine getiriyor. Dolayısıyla, bazı 'devrimci' olma amacında romanlarda gördüğümüz gibi, insanlar olmadık sıçramalarla büyük değişimler geçirmiyorlar. Bir insanın değişebileceği kadar değişiyorlar."[6] **Şafak**'taki kişiler kendi yaşamlarıyla örtüşebilecek gerçekliğin tümünü değil de, kişisel yaşam deneyimlerini ve çevrelerini karakterize etmekle yetinirler.

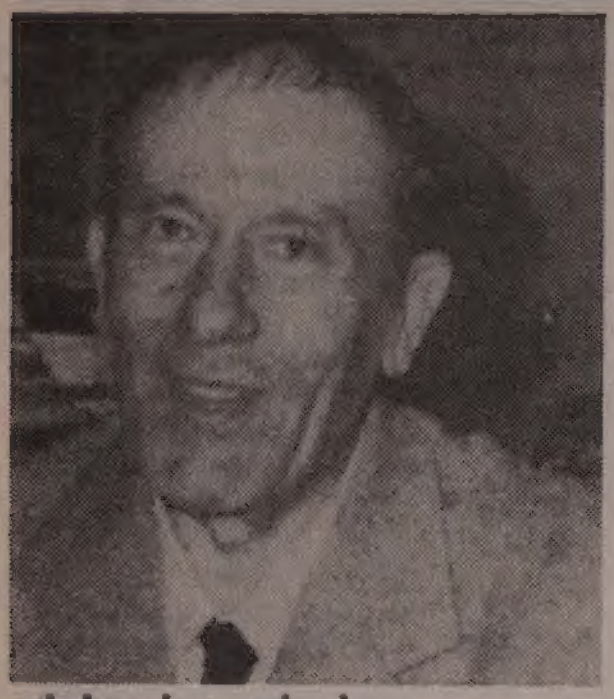
Hilmi Yavuz'un tip sorununa yaklaşımı, onu rasyonalizme götürüyor. 'Verilmiş' ve 'yaşanmış' tip ayrımıyla başlangıçta ortaya koyduğu yerinde saptayımını mutlaklaştırıp, değişimi ve romanın iç gerçekliğini ikincil kılıyor. Romancının nesnel gerçekliği dönüştüren etkinliğinde duyumlarını çözümleyici ve bireştirici işlevi, roman tipinin sahihliğinin başlıca güvencesidir. Hilmi Yavuz duyumsal etkeni kavramların özgüllüğünde eritip dışlarken, roman tipinin diyalektiğini gözden kaçırıyor. Roman kuramını kavramlara indirgiyor, kavramsal düzenlemelere uygunlaştırıyor.

□□□

Kavramların oluşturulması roman kuramı için önemlidir. Kavramları roman sanatının asal özelliklerini seçip ayrıksı olanlarını dışlayarak oluşturabiliriz; roman sanatının gizlerine ulaşmanın yolu kavramlardan geçiyor; gelgelelim, kavramların roman sanatını içselleştirmesi, sorunumuzu tersyüz edebilir.

Hilmi Yavuz, her şeyden önce, roman sanatına özgün kavramlar ve kuramın aydınlığında bakıyor. Ona değerlendirici, eleştirici yaklaşıyor. Sorunlar ortaya atıp tartıştırıyor. Az şey değil bunlar! Onu önemsememize yolaçan özellikleri, roman kuramına kendi özgün katkılarımızı yapmamızda itici olacaktır. □

1. Hilmi Yavuz, **Yazın Üzerine**, Bağlam Yayınları, 1987.
2. Hilmi Yavuz, **Roman Kavramı ve Türk Romanı**, Bilgi Yayınevi, 1977.
3. G.N. Pospelov, **Edebiyat Bilimi I**, Çeviren: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Mart 1984, s.215.
4. Horst Redeker, **Edebiyat Estetiği**, Çeviren: Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, Nisan 1986, s.6.
5. Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, 1983, s.400.
6. Murat Belge, " 'Şafak' Üstüne", Birikim, Temmuz 1976, Sayı: 17, s.36.

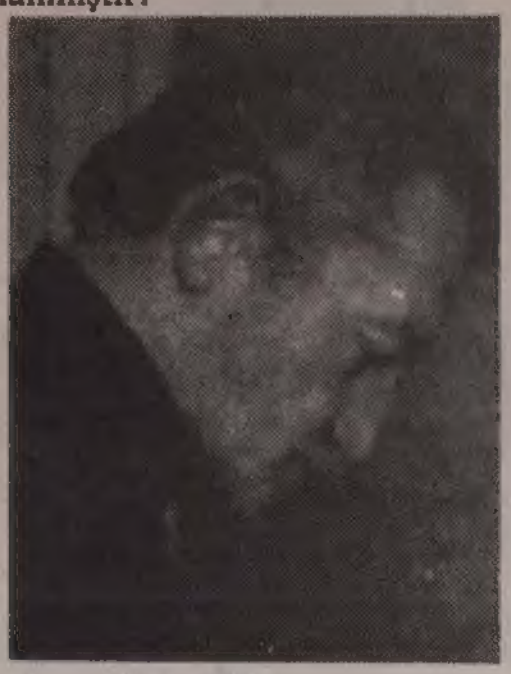


YİTİRDİKLERİMİZ
RENE CHAR
(1907-20.2.1988)

İlk şiirlerini 1928'de yayımlamaya başlayan Char, 1930'da Gerçeküstücüler'e katıldı. II. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Naziler tarafından işgal edilmesi üzerine Direniş Hareketi'ne katıldı. Alpler'de çarpışan birliklerde ve Müttefiklerin Kuzey Afrika'daki genelkurmayında yüzbaşı olarak görev yaptı. (Yüzbaşı Alexandre).

Savaş sonrasında yazdığı şiirlerde Gerçeküstücü anlayıştan uzaklaşan, Char, direniş yılları deneyimlerinden yararlanarak ilk okunduğunda kendini ele vermeyen özgün bir şiir geliştirmiş, kendisinden sonraki Fransız şairleri üzerinde de etkili olmuştur.

Türkçe'de, şiirlerinden seçilerek oluşturulmuş bir yapıtı Adam Yayınları'nca yayımlanmıştır.



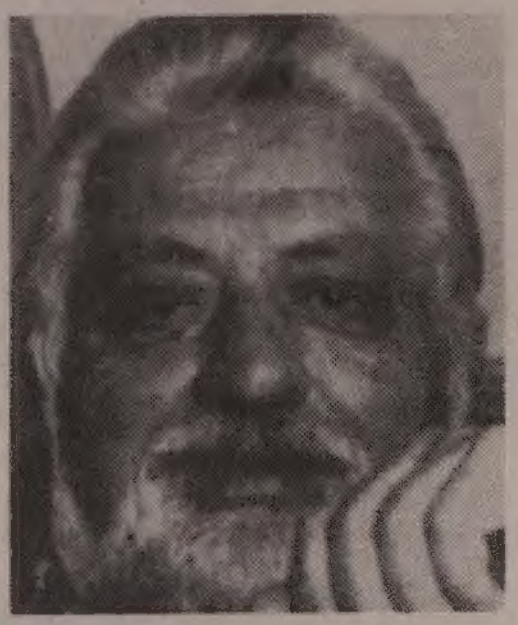
ATİLLA TOKATLI
(1932-21.2.1988)

1932'de Denizli'de doğan Tokatlı, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde okudu. 1956'da Paris'e giderek felsefe öğrenimini Sorbonne Üniversitesi'nde sürdürdü. Daha sonra yine Paris'te Yüksek Sinema Enstitüsü'nü bitirerek yurda döndü.

Yeşilçam'da bir süre yönetmenlik yaptıktan sonra sinemadan ayrılarak çevirmenlik yapmaya başladı.

Bugüne dek felsefe, politika, edebiyat vb. konularda 120 yapıtı Türkçe'ye kazandırdı.

Devrimcinin Ölümü adıyla yazdığı romanı geçen yıl Başak Yayınları tarafından yayımlanmıştı.



SÜREYYA DURU
(1930-20.2.1988)

Samsun doğumlu olan Duru, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra başladığı hukuk öğrenimini yarıda bırakarak sinemacılığa başladı.

1954'te **Vahşi İntikam** adlı film yapımcılıkta, 1957'de **İstanbul'da Aşk Başkadır**'da yönetmenlikte ilk denemesidir.

Önceleri dram, avantür türü filmler yapmakla birlikte son dönemlerde toplumsal konuları irdeleyen filmler de yönetti. **Bedrana, Kara Çarşaflı Gelin** gibi filmler bu dönemin ürünleridir.

Bugüne kadar 50 filmin yapımcılığını, 40 filmin de yönetmenliğini üstlenen Duru, son olarak **Ada**'yı yönetmekteydi.

KISA... KISA

• İstanbul Üniversitesi Edebiyat Kulübü Mart ayı etkinlikleri içinde Engin Gençtan'ın konuşmacı olarak katıldığı **Edebiyat ve Psikanaliz** konulu bir söyleşi düzenliyor (18.3.1988/10.30).

Turgut Uyar ve Edip Cansever'in Şiiri konulu açıkoturuma ise Füsun Akatlı, Tomris Uyar, Tuncay Birkan, Gaye Pekyalçın ve İrfan Çiftçi konuşmacı olarak katılıyor (21.3.1988/14.00).

Etkinlikler Kuyucu Murat Paşa Medresesi'de (Fen Fakültesi arkası Vezneciler) yapılacak.

• 13-20 Mart tarihlerinde yapılacak olan Ankara Film Şenliği'nde "Ermanno Olmi" Toplu Gösterimi gerçekleştirilecek.

Şenlikte ayrıca İsveç Film Enstitüsü yönetmenlerinden Bengt Forslund ile oyuncu-yönetmen Ann Zacharias'ın katılımıyla "İsveç Sineması" konulu bir de konferans düzenlenecek.

İFSAK MART'88 ETKİNLİKLERİ

3 Mart Ayın Fotoğrafı - Saydam dalında

7 Mart Ayın Fotoğrafı - Baskı dalında

14 Mart Fotoğraf Okuma Günü'nde, "Konulu Fotoğraf Çalışmalarına Eleştirel Yaklaşımlar" başlıklı söyleşiye Seyit Ali Ak, Nevzat Çakır, Ahmet Öner Gezgin, Baytekin Kara, Mehmet Kısmet katılıyor.

Söyleşiden önce 'Semt Pazarı Fotoğrafları' saydam gösterisi (Faruk Akbaş-Celal Deniz-Baytekin Kara) saat 18.45'de yapılacaktır.

17 Mart "Kültürel Varlıkların Korunmasının Önemi ve Günümüzde Koruma Anlayışı" başlıklı söyleşiye Doç. Dr. Cengiz Eruzun konuşmacı olara katılıyor.

21 Mart Ayhan Erolgil saydam gösterisi

24 Mart "Laboratuardan Neler Bekleyebiliriz" başlıklı söyleşiye EURO COLOR'dan M.Aziz Basut katılıyor.

28 Mart Kazım Zaim saydam gösterisi

31 Mart "Sanatta Gerçekçi Bakış" başlıklı söyleşiye Afşar Timuçin (Varlık Dergisi Yazarı) katılıyor.

Ayrıca, Varlık Dergisi Genel Yayın Danışmanı Kemal Özer, derginin son durumu konusunda aydınlatıcı bilgilerin yanısıra dergiden beklentilere ilişkin soruları yanıtlayacak.

YER:
İFSAK Salonu - Sıraselviler Cad. Hocazade Sok. Çakar Apt. 17
TAKSİM

SAAT: 19.00

İŞÇİ GÜNDEMİ

AYLIK
İŞÇİ GAZETESİ
MART'88
250 TL. (KDV dahil)

BU SAYISINDA

- TÜRK-İŞ İşçileri Oyalıyor.
- Ek zam ve Çalışma Bakanı
- İşçiler DİSK'in Sınıf ve Kitle Sendikacılığını Yaşatıyor.
- FİLİSTİN: ''İşgal Altındaki Topraklarda Direniş Sürüyor''
- Latin Amerika Sendikaları: ''Dış Borç Ödemeleri Durdurulsun''
- Düşmana İnat

Yazışma Adresi: İŞÇİ GÜNDEMİ, Tiryaki Hasan Paşa Sok. No: 60
Toprak İşhanı Kat: 4 Aksaray/İSTANBUL

Abone Koşulları: Yıllık 2500
Altı Aylık 1250
Yurtdışı 25 DM

düşmana inat

Kağıda, malzemeye zam üzerine zam getiriliyor. İsteniyor ki, kitap yayınlanmasın, ilerici ve demokrat yayınevleri teker teker kapansın. İşte bunun için diyoruz ki, DÜŞMANA İNAT BİR KİTAP DAHA...

Yayınevlerimiz, **1 Haziran 1988** tarihine kadar, yayınevine doğrudan gelerek ya da ederince posta pulu göndererek, **yüzde elli** indirimle kitap edinme olanağını sağlıyor. Her okur, istediği kitapların **üst fiyatlarının yarısı** kadar para ödeyerek kitapları alabilecektir. Bu kampanyamıza sizler de, BİR KİTAP DAHA, diyerek katılın, katılın ki, çabalarınızla yeniden bir kitap daha basılabilsin, okunabilsin. HAYDİ...

BİLİM VE SANAT KİTAPLARI

YARIN YAYINLARI

Varolan kitaplarımız:

Kim Korkar Matematikten, N. Tepedelenlioğlu, **1260 lira**
Asimov Açıklıyor, 2625 lira
Nükleer Tehlike, Haluk Gerger, **1680 lira**
Edebiyat Barış Özgürlük, Aziz Çalışlar, **3360 lira**
Sanat Edebiyat Üstüne, Nâzım Hikmet, 4200 lira
Edebiyat Bilimi 1, Pospelov, **2500 lira**
Topluluk ve Birey 2, Petrovski, **1890 lira**
Irk ve Irkçılık Düşüncesi, Alâeddin Şenel, **1890 lira**
Güney Afrika Cumhuriyeti, Gürhan Uçkan, **3150 lira**
El Salvador'da Devrim, 1470 lira
Yenilenme ve Kadro Politikası, Mihail Gorbaçov, 1260 lira
Nükleer Silahsızlanma ve Barış, Gorbaçov, **945 lira**
Ekim ve Perestroyka, Devrim Sürüyor, Gorbaçov, **1350 lira**
Ekonominin Köklü Yenilenmeşi, Gorbaçov, **1350 lira**
Felsefe Nedir? 2100 lira
Kapitalizm Nedir? 2310 lira
Palmiro Togliatti, Yaşamı Savaşımı, 3360 lira
Görülmüştür, 1680 lira
İçerden Dışarıya Sevgilerle, 1470 lira
Günlerimiz, Yağmur Atsız, 735 lira
Yolculuk, Şükrü Erbaş, 735 lira
Yine de Gülümseyerek, Nihat Behram, 2625 lira
Dingin ve Kuşkusuz, Kemal Durmaz, 735 lira
Güneyde Söyleşiler, Marta Traba, roman, **2520 lira**
İki Oyun, Gorki-Schneider, tiyatro, **1680 lira**
Steinberg karikatür, **1575 lira**

1 Hazirana kadar

İsteme ve havale adresi: Asmalıçeşme sk. 14/2, Binbirdirek, İstanbul. Not: Ödemeli istekte bulunmayınız, toplu istekleriniz için ederi posta havalesiyle gönderiniz, yayınevlerimize bildiriniz.

bir kitap daha